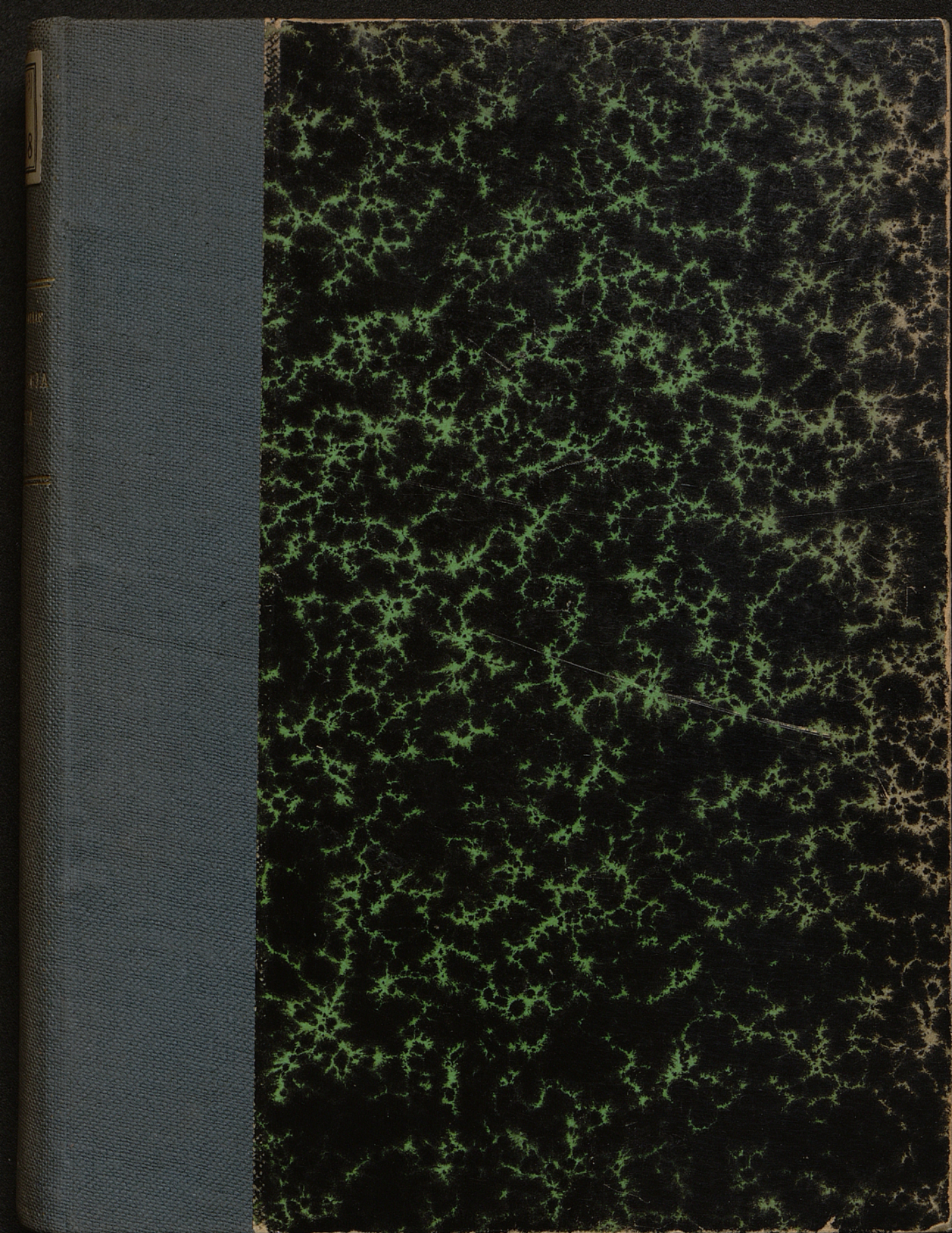
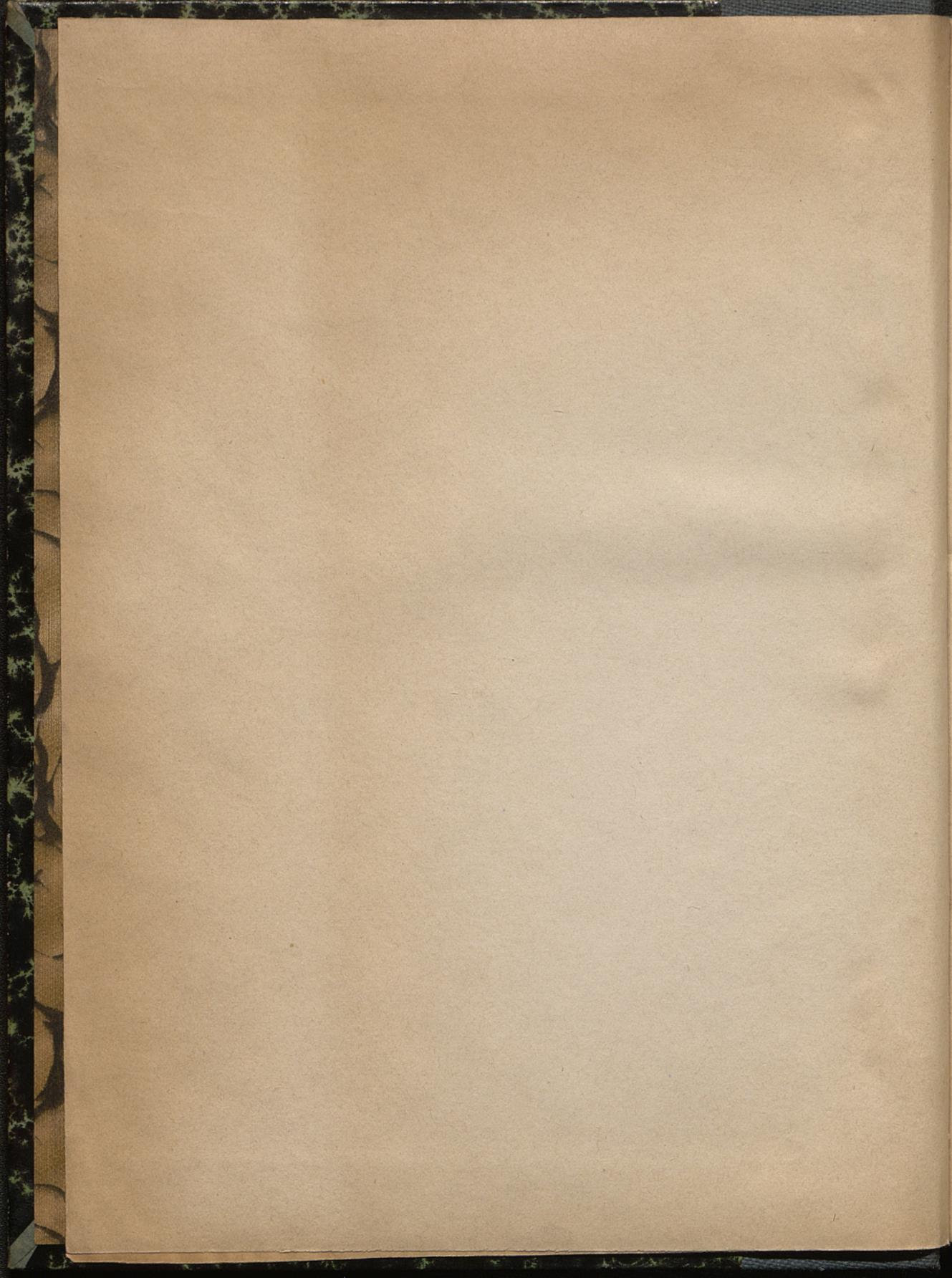
J. DE VASCONCELLOS

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

1

ARCHEOLOGIA ARTISTICA

TIRAGEM, 250 EXEMPLARES

N.° 4

N.° 1 — LUIZA TODI.
N.° 2 — A IMPRENSA PORTUGUEZA NO SECULO XVI. *(Ordenações do Reino).*
N.° 3 — ENSAIO CRITICO SOBRE O CATALOGO D'EL-REY D. JOÃO IV.

ENSAIO CRITICO

SOBRE O

CATALOGO

D'EL-REY D. JOÃO IV

POR

JOAQUIM DE VASCONCELLOS

> «O que dá a Lorenzo de' Medici o direito ao reconhecimento dos mestres e admiradores d'estas artes não é tanto o trabalho e a generosidade em reunir os seus explendidos thesouros artisticos, como o fim para o qual os destinava... Resolveu pois, para acordar n'elles um gosto mais perfeito, dirigir-lhes as vistas para além das fórmas triviaes da vida á contemplação da belleza ideal, que só essa é que distingue as obras d'arte dos productos do officio».
>
> W. Roscoe. *Leben Lorenzo de' Medici*, bearb. v. Fr. Spielhagen, pag. 188.

PORTO
IMPRENSA PORTUGUEZA
MDCCCLXXIII

AO LEITOR

O titulo de *Enſaio,* que damos a eſte trabalho, põe-n'o ao abrigo de quaeſquer obſervações ſobre os pontos que n'elle ſe diſcutem.

Deſde que no inverno de 1871 examinámos em Pariz, pela primeira vez, o *Catalogo da Livraria de Muſica,* logo reconhecemos a grande difficuldade de uma nova edição critica, e quando de volta a Portugal nos achámos limitados excluſivamente aos noſſos recurſos, é que avaliámos a ſituação critica de todo aquelle, que n'um paiz como eſte, em que fallecem todos os recurſos para o eſtudo, tenta qualquer trabalho ſobre a *Hiſtoria da Arte,* o campo mais desfavoravel pela falta abſoluta de ſubſidios. O intereſſe internacional do *Catalogo,* como inventario de uma collecção artiſtica, que abrange a actividade de dous ſeculos (meado s. xv-m. s. xvii) em toda a Europa, obrigou-nos a eſtudo comparativo da hiſtoria da arte, durante eſſe periodo, unico ſyſtema admiſſivel hoje, para ſer proficuo.

A actividade artiſtica d'El-Rei D. João iv não ſe limitou a Portugal; o principe fitára os olhos bem mais longe; o *Catalogo* o demonſtra mui claramente; a exiſtencia e a actividade do principe prende com todo o movimento do ſeculo xvii. Con-

ſiderado o *Catal.* e o creador da *Liv. de Mus.* debaixo d'eſte ponto de viſta, alarga-ſe o horiſonte, mas tambem augmenta a difficuldade de uma avaliação juſta da collecção e do collector.

El-Rei D. João IV foi conſiderado, na hiſtoria do deſenvolvimento d'eſte paiz, apenas como o reſtaurador de Portugal, ſucceſſo mui feſtejado, mas cuja gloria pertence em primeiro logar aos conſpiradores de 1640 e á Rainha D. Franciſca de Guſmão. A importancia de D. João IV para a hiſtoria da arte muſical, eſſa pertence-lhe excluſivamente, e eſſa ſó foi revelada d'um modo evidente por nós (1); os ſeus biographos fallavam da *Livraria de Muſica,* mas ninguem comprehendeu o alcance e o fim de centraliſação de ſemelhantes theſouros; é meſmo duvidoſo que Barboſa Machado examinaſſe o *Catalogo* com cuidado (2). Se os eſcriptores não ſe occuparam da parte impreſſa, muito menos cuidariam do que eſtava coberto de pó nas eſtantes. As noticias ſão pois quaſi nenhumas, e ſe os pontos principaes, que tentámos elucidar n'eſte *Enſaio,* ficam collocados em algũma luz, deve-ſe iſſo á cuſta de um trabalho pertinaz e laborioſo. Com os recurſos que nos reſtam, difficil ſerá avançar mais com ſegurança. Os pontos principaes que convinha eſclarecer, e que ficam mais ou menos elucidados, ſão:

a) Quem foi o auctor do *Catalogo?*

b) Qual o valor biographico, bibliographico, critico e archeologico do *Catalogo?*

c) Fundação da *Livraria de Muſica.*

d) A arte muſical entre nós, antes de D. João IV (ſec. XV e XVI), e a ſua relação com a hiſtoria da arte em geral:

(1) *Muſicos Portuguezes,* vol I, pag. 130-150.

(2) Eſte auctor, aſſim como os mais, que fallaram do *Catalogo,* mencionam invariavelmente *521 paginas,* quando um olhar rapido lhes teria revelado os numeroſos enganos da numeração. (Vid. adiante nota 1, p. XIII).

Influencia flamenga.
» hefpanhola.
» italiana.

e) A arte mufical contemporanea de D. João IV.

f) Proceffo de formação da *Livraria de Mufica.*
Livrarias contemporaneas, particulares e publicas.

g) Procedencia do exemplar de Pariz.

h) Influencia da *Livraria de Mufica* fobre o movimento artiftico do paiz.

i) A individualidade artiftica de D. João IV.

j) A *Livraria de Mufica* e a fua exiftencia pofterior a El-Rei D. João IV.

N'eftes pontos principaes entram outros fecundarios, que facilmente fe percebem; tudo ferá porém refundido de novo no eftudo que deverá figurar á tefta da nova edição critica, e para o qual aproveitaremos de bom grado todos os reparos que a critica intelligente fizer a efte *Enfaio.*

Diremos ainda algumas palavras ácerca da nova edição projectada. A extracção ferá apenas de 260 exemplares numerados, dos quaes fó 250 ferão expoftos á venda; o papel ferá portuguez e de linho, como o da *Archeol. artift.,* porém mui fuperior, fabricado expreffamente e n'um formato maior, augmentando dous centimetros na altura e largura, a fim de fe poder fazer a reproducção, pagina a pagina, conforme eftá no exemplar impreffo. O typo efcolhido é o mefmo da *Archeologia,* elzeviriano, corpo 10, 8 e 6, fendo as lettras iniciaes com que começa a defignação dos differentes caixões, floreadas no mefmo eftylo elzeviriano; a impreffão fica a cargo da *Imprenfa portugueza,* cujos trabalhos já não carecem dos noffos elogios.

O limite da extracção poderá parecer exiguo para uma obra de vulto como efta; devemos porém obfervar ao amador eftrangeiro (porque os nacionaes não paffam, falvo uma efcaffa

meia duzia, de bibliomanos) que as circumſtancias do noſſo meio não admittem outro ſyſtema; dos *Muſicos Portuguezes* venderam-ſe no paiz, deſde principio de outubro de 1870 (data da publicação), iſto é, ha dous annos e meio, 80 exemplares (1); devemos pois ter eſſe numero por norma maxima, pois não crêmos ter conquiſtado mais adeptos até hoje, por termos a ſingular fantaſia e o mau goſto de antipathiſar com a confraria luſitana do *Elogio-mutuo* (2), que diſtribue a agua benta pelos proſelytos e dá a ſalvação e o paſſe, que em tempos d'outr'ora pertenciam de direito ao *Santo Officio* e depois á *Meza Cenſoria,* de ſaudoſa recordação; os noſſos livros não podem pois *correr,* para uſarmos da expreſſão claſſica, e por iſſo fixamos o limite de 250, que é a extracção da *Archeologia,* ainda aſſim demaſiada á viſta dos trinta e tantos aſſignantes, que hoje temos. Depende pois ſó dos ſabios e bibliophilos eſtrangeiros o augmento da edição, e por iſſo rogamos aos intereſſados queiram inſcrever-ſe (3) a tempo, para que os ſeus nomes poſſam ſer apontados á teſta da nova edição. Em todo o caſo, o limite maximo ſerá de 300 exemplares, ſe a affluencia nos obrigar a alterar a cifra anterior. O *Catalogo* ſerá além d'iſſo enriquecido com um

(1) Entretanto multiplicam-ſe as edições dos romances á Ponſon du Terrail, Paul de Kock, dos volumes de verſos ſatanicos (Baudelaire) e verſos á humanidade (V. Hugo), e inunda-ſe o mercado com os folhetos do Homem-mulher *et ſimilia;* e como o publico os lê, e goſta, e os aprecia com enthuſiaſmo, porque as edições ſe multiplicam, vamos reſtringindo as noſſas, por não querermos quebrar lanças contra os moinhos de vento. O eſtrangeiro julgará de que lado eſtá a decencia.

(2) A eſta louvavel irmandade, a que preſide o memoravel Viſconde de Caſtilho, pertence todo o noſſo mundo litterario, ſalvo tres ou quatro eſcriptores que eſtão comnoſco no *Index* d'aquelles infalliveis.

(3) Os livreiros que acceitam no eſtrangeiro aſſignaturas para o *Catalogo,* ſão:

Paris — V.ve Aillaud Guilhard & C.ie
Madrid — Medina & Navarro.
Hamburgo — Hermann Grüning.
Turim, Roma e Florença — Ermanno Loeſcher.

bello retrato de D. João IV, que achámos n'um dos riquiſſimos mappas do *Cabinet des eſtampes* da *Bibliothèque nationale;* de entre uns trinta e tantos que lá ſe encontram, eſcolhemos, depois de longo exame e de muitas confrontações, com o auxilio de Mr. Ferdinand Denis, um exemplar, que, além de ſer de bom gravador, nos pareceu o mais fiel de todos, iſto é, o que mais ſe aproxima dos retratos conhecidos em Portugal por authenticos; repreſenta o principe no vigor da edade, em traje modeſto, apenas adornado com a cruz de Chriſto, pendente de um cordão; a mão eſquerda aponta para a ordem, como em ſignal d'uma declaração de fé, a direita apoia-ſe ſobre um livro; a expreſſão do roſto é ſerena; a ſeveridade de uma bella fronte é temperada por uma certa affabilidade, que irradia ſympathicamente dos olhos «azues, alegres e agradaveis» (1); as outras particularidades concordam todas com o retrato que nos traçou D. Antonio de Souza; o cabello, aſſim como a pêra e o ligeiro bigode, meſmo na gravura ſe conhecem ſerem «louros», o corpo «groſſo e robuſto, meaa eſtatura», emfim, «muy gentil-homem». Eſta concordancia ainda mais nos convence da ſimilhança d'eſte bello retrato, pois o que acima de tudo deſejavamos era a authenticidade. A gravura traz a aſſignatura P. DE IODE (2) *excudit,* ſem data, mas o letreiro completa a indicação: IOANNES DVX BRIGANTINUS. Calculamos, attendendo á edade que o retrato repreſenta (talvez 30 a 34 annos), que fôra

(1) D. Antonio Caetano de Souza, *Hiſtoria genealogica,* vol. VII, pag. 238; aſſim como as referencias em ſeguida.

(2) Não temos noticia d'eſte gravador, que foi decerto diſtincto, a julgar pelo merito do retrato. Nagler, não indica nem o nome, nem o monogrammo, mas o de um Gerrit de Iode, gravador de Antuerpia, que viveu entre 1541-1591 (*Die Monogrammiſten,* Bearbeitet von Dr. G. K. Nagler. München, G. Franz, 1860. Vol. II, pag. 1008). As datas indicadas ſão anteriores ao *Catalogo* (1649), mas é poſſivel que o noſſo gravador, P. de Iode, pertenceſſe á familia d'aquelle, tanto mais que tudo leva a acreditar que o frontiſpicio gravado, de que ſe trata adiante (pag. x, nota 2), foi feito tambem por um artiſta flamengo e tambem em Antuerpia.

*

executado pelos annos de 1634-1638 (1), isto é, antes dos cuidados lhe enrugarem a fronte, que se nos apresenta limpida e serena, traduzindo apenas um sentimento ideal, que dá ao retrato o cunho de uma individualidade. O desenho da cópia em rigoroso *fac-simile* foi encarregado a Mr. Edouard Garnier, desenhador do Museu de Sèvres, e a gravura ao distincto gravador de Paris Mr. Trichon; os *clichés* já se acham em nosso poder. Além d'este retrato, que é ornato da nova edição, reproduziremos em *fac-simile* o frontispicio gravado (2), que figura no *Catalogo* e que, executado pelos mesmos artistas, já se acha tambem prompto. O preço, attendendo a todas estas circumstancias, poderá variar entre 5 a 6$000, incluindo o *Catalogo* e o volume complementar de notas. Avulso, custará o duplo, como todas as publicações da *Archeologia artistica*. Isto seja dito emquanto á execução material.

O systema e methodo que adoptámos n'este trabalho é o mesmo que servirá na reproducção total do *Catalogo*, pois este ensaio é, por assim dizer, a vanguarda da tentativa. A primeira tarefa a que nos tivemos de sujeitar foi o apuramento laborioso dos nomes de artistas, que se acham espalhados por entre as paginas do *Catalogo*, para realisar o Index que vae no fim d'este *Ensaio*; a edição original não o tem, provavelmente porque tinha de apparecer só no ultimo volume. Para a orthographia

(1) Barbosa Machado (*Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 573) facilita-nos um calculo approximativo ácerca da edade do retrato. Diz elle que D. João IV fôra Duque de Barcellos durante 26 annos (1604-1630), depois 10 annos Duque de Bragança (1630-1640), e 16 annos Rei de Portugal (1640-1656). A designação do retrato *Dux Brigantinus*, só se entende pois para o periodo de 1630-1640, dos 26 aos 36 annos.

(2) Este frontispicio tem a marca de um L e um V entrelaçados, o que, segundo Nagler (*Die Monogrammisten*. Forgesetzt von Dr. A. Andresen, München, 1871. Vol. IV, pag. 441), só póde ser o monogrammo de Lukas Vorstemann ou de seu filho, ambos pintores e gravadores. As datas relativas a ambos admittem a hypothese tanto para o pae, que nasceu em Antuerpia em 1578 e ainda vivia em 1627, como para o filho, nascido na mesma cidade em 1600 e ainda vivo em 1678.

dos appellidos ſeguimos em geral a orthographia adoptada por Fétis, não cégamente, mas acceitando-a e fiſcaliſando-a a um tempo; além d'iſſo, como o *Catal.* ficará ſendo um complemento á *Biograph. Univ.*, quizemos facilitar aſſim ao inveſtigador a buſca dos nomes. Os nomes de baptiſmo eſcrevemol-os ſegundo a nacionalidade do auctor (1), porque achamos inconſequencia em alterar o nome de baptiſmo e conſervar a orthographia original do appellido, como faz Fétis (2). Por appellido entendemos ſempre o ultimo nome, incluſivè nos nomes compoſtos, por ex.: Madre de Deos, que ſe procurará em *Deos;* Giovanni Vincenzo Sarto de Santa Agatha, vid.: *Agatha.*, etc. Em alguns artiſtas que uſaram ou foram conhecidos por um ou mais nomes, compoſtos de nome de baptiſmo e de logar de naſcimento, ou de familia, fizemos a referencia final ſempre ao nome de familia, apontando todavia o nome com a deſignação do logar de naſcimento; por ex.: Claudio da Corregio, vide: Claudio *Merullo,* etc.

O ſyſtema tão uſado na edade media, e ainda na renas-

(1) O *Catalogo* n'eſte ponto, como em outros mais, não é muito eſcrupuloſo, eſcrevendo em appellidos italianos nomes de baptiſmo em portuguez, etc.

(2) Na *Biographia Univ.* vêem-ſe appellidos italianos, allemães, hespanhoes, etc., com o reſpectivo nome ora na lingua reſpectiva, ora em francez; o defeito não pára aqui, porque não poucas vezes eſtá o artiſta collocado na *Biog.* não pelo appellido, ſegundo a regra que a obra ſe impoz, mas ſim pelo nome de baptiſmo, por ex., em Philippe de Mons, que ſe tem de procurar em *Philippe,* ſem que na palavra Mons haja ao menos chamada alguma para o nome Philippe, e em outros mais caſos. Seja-nos licito notar já aqui que não ſabemos onde Fétis achou no *Catalogo* o nome de Veana (D. Matias), ou Viana, como elle o eſcreve *(Biographia Univ.*, vol. VIII-338); podemos affiançar que tal nome não exiſte alli, porque alem do cuidado com que temos examinado o *Catalogo,* tivemos o trabalho de extrahir d'elle todos os auctores de *Vilhancicos* (viſto Fétis lhe attribuir compoſições d'eſte genero) e não achamos na longa liſta de auctores (vide as pag. 18 e 19, nota 2) o nome de Matias Veana; ha no *Catalogo* um Coſme Bayana ou Baiana, mas eſte é auctor de outras compoſições (20 *Mottetes,* 8 *Reſponſorios,* e 1 *Lição de Quarta-Feira de Trevas)* e não de *Vilhancicos.* Confundiria Fétis os dous?

cença, de completar o nome de baptiſmo com a deſignação da villa, cidade, provincia, e meſmo mais vagamente da nacionalidade, eſte ſyſtema difficultou ſobremodo o apuramento definitivo pela neceſſidade de reduzir dous e tres nomes á meſma peſſoa; as numeroſas variantes de um meſmo nome, a moda de italianiſar e latiniſar os nomes, uſada entre os artiſtas estrangeiros que íam á Italia, augmentou em outros caſos a difficuldade, porque n'eſte podiam ſer tres artiſtas differentes, ou tres variantes de um meſmo nome; apeſar d'eſtes embaraços, que ſó conhece quem ſabe da confuſão em que andam os nomes de artiſtas, ſobretudo os da eſchola flamenga, apeſar de mui valioſas inveſtigações feitas deſde Kieſewetter até Vander Straeten, dizemos: apeſar d'eſtas difficuldades parece-nos que nos approximámos o mais poſſivel da verdade, e pela publicação do *Catalogo* ſe conhecerá até que ponto acertámos na noſſa critica.

Forçoſo foi pois adoptar um ſyſtema, ſobretudo em viſta das numeroſas variantes (ás vezes mais de dez!) de um meſmo nome, e eſtabelecer uma unidade, um fio no meio do labyrinto, approximando o *Index*, que agora damos á luz, o mais poſſivel do trabalho de Fétis, modificando-o todavia no ſentido já indicado; deſde já porém prevenimos que não pára aqui o noſſo trabalho; com o *Catalogo* apparecerá um outro *Index* mais completo, que, conſervando a orthographia e o ſyſtema que já n'eſte ſe encontra, ſerá todavia enriquecido com as numeroſas variantes pertencentes a cada um dos nomes e que figurarão em typo mais miudo debaixo do nome principal adoptado; n'eſte meſmo *Index* achar-ſe-hão, em frente de cada nome, as numeroſas referencias de paginação que a cada um pertence, iſto é, a indicação de todas as paginas em que elle ſe encontra, trabalho que ſe poderá deſde já avaliar, notando que entre mais de mil nomes de artiſtas, alguns ha com mais de 50 referencias; por iſto ſe vê que o *Index* ſerá o mais completo e analytico pos-

ſivel; um *ſegundo Index* indicará as nacionalidades, e um *terceiro* a ordem chronologica; eſte ſerá decerto o mais incompleto pela eſcaſſez de noticias ácerca de muitos artiſtas. Iſto emquanto aos nomes, porque não eſquecerá tambem um *Index* das materias que repreſentará o lado bibliographico e hiſtorico. Eſte ultimo é tanto mais neceſſario que o antigo *Index* do *Catalogo* fica inutiliſado, já por ſer deficiente em ſi, já pela differença da paginação do novo volume, que ficará tendo 525 paginas, em logar das 521 paginas do antigo. Para facilitar todavia o eſtudo comparativo das duas edições, apontaremos n'eſta nova, ao lado do numero rectificado, o numero da edição primitiva, em typo menor (1).

O texto ſerá abſolutamente reſpeitado e reproduzido com todos os ſeus caprichos e incorrecções (2), que ſerão rectificados no volume ſupplementar, recorrendo para iſſo ao auxilio da numeração das linhas de cada pagina, de cinco em cinco linhas, ſyſtema geralmente adoptado para eſtes caſos. Uma circumſtancia ſingular é não ter o volume erratas; ha baſtantes emendas no volume, mas ſão feitas de uma maneira aſſaz original, iſto é, por cima da lettra, palavra ou linha errada, collocaram uma tira de papel (maior ou menor, conforme o erro) com a emenda impreſſa! Iſto meſmo nos leva a crêr que a ex-

(1) Os erros da paginação ſão os ſeguintes:
O numero 33 repete duas vezes, mas eguala-ſe porque falta depois de 34 a 36; o numero 71 repete-ſe duas vezes, ficando a pagina 72 do *Catalogo* ſendo a 74 da noſſa copia; ſegue a paginação errada até á pagina 110 do *Catalogo*, que é 112 na noſſa copia; porém na pagina que devia ſer no *Catalogo* 111, falta a numeração a 113, ficando pois rectificada. A pagina 269 ha novo erro, pois répete o numero; repete egualmente o numero 295, ficando eſte na copia como 297. Segue a numeração errada até 340, na noſſa copia 342; 341 fica 343, havendo pois uma differença de dous numeros, mas onde no *Catalogo* devêra ſer 344, volta a 340, havendo d'ahi em diante até ao fim uma differença conſtante de quatro numeros, de ſorte que o numero final, que é no *Catalogo* 521, fica ſendo na noſſa copia 525.

(2) Salvo a paginação, como acabamos de indicar na nota acima.

tracção do *Catalogo* foi mui limitada, porque era quafi impoffivel applicar efte proceffo de emendas a todos os exemplares da edição, cafo ella foffe mefmo fó regular. Ainda affim, ficaram ainda não poucos erros em branco, o que facilmente fe explica, attendendo a que o *Catalogo* tem citações em oito linguas: portuguez, hefpanhol, francez, inglez, flamengo, allemão, italiano e latim.

O fupplemento impreffo áparte, e que fe nos afigura deve fer volumofo, dará ainda todas as noticias biographicas ácerca dos artiftas mencionados no *Catalogo*, completando pelo lado biographico, bibliographico, hiftorico e critico o que falta em Fétis (cerca de 440 nomes). Contamos, para efte complemento importante, não fó com os noffos apontamentos ineditos, mas com os do noffo eftimado amigo Francifco Afenjo Barbieri, cujos manufcriptos fobre a hiftoria da arte, particularmente na peninfula, não tem preço; não exageramos, porque fallamos *de vifu*, e para provar o valor das profundas inveftigações do noffo erudito amigo, bafta dizer, que tudo ou quafi tudo o que Fétis diz de compofitores hefpanhoes, defde o primeiro até ao ultimo (1), deve fer rectificado, não fallando em innumeros factos e da maior importancia, deixados por elle em branco. Barbieri offereceu-nos, com a prodigalidade que é fó permittida a quem póde dar fempre mais do que promette, os feus thefouros ineditos, e por efte lado, emquanto á Hefpanha, eftamos fiados em que poderemos dar muitas e feguras novidades. Ifto não nos faz efquecer de generalifar o pedido, e de rogar a todos os eruditos e amadores o efpecial obfequio de nos communicarem os documentos de que poffam difpôr, principalmente os inedi-

(1) A publicação dos volumofos manufcriptos de Barbieri devem dar para a hiftoria da arte em Hefpanha o mefmo refultado que teve n'um gráo mais modefto, para Portugal, a publicação dos *Muficos*, ifto é, a refundição completa de quafi tudo o que na *Biogr. Univ.* fe refere a Hefpanha. Ifto nos leva a chamar de novo a attenção do leitor fobre o que efcrevemos ácerca da obra de Fétis a pag. 4 e 5.

tos, ácerca dos nomes que figuram n'efte *Index* provifotio, chamando a fua attenção efpecialmente para os que vão marcados com uma eftrella (sic: *), e que são os que Fétis omitte; os nomes dos fabios e amadores, que nos queiram auxiliar n'efta tarefa, que apefar de fer a reproducção de um trabalho portuguez, não é menos de um intereffe internacional, ferão apontados depois com o devido reconhecimento; de bom grado acceitaremos qualquer obfervação ao programma que aqui aprefentamos, porque reconhecemos, que já pelo meio em que vivemos, já pela modeftia das noffas forças, fe multiplicam as difficuldades de uma empreza quafi grande demais para um fó; confiamos porém, com o auxilio de amigos e dos intereffados, n'efte trabalho, approximar a nova edição critica do *Catalogo da Livraria de Mufica* á altura da fciencia mufical, como ella fe acha hoje reprefentada pelos veneraveis nomes de Couffemaker, Bellermann, Chryfander, Reiffmann, Ambros, e tantos outros.

Porto, Agofto de 1873.

ENSAIO CRITICO

SOBRE O

CATALOGO D'EL-REY D. JOÃO IV (1)

Eis mais uma preciosidade da nossa historia artistica, e mais uma prova do quanto entre nós se respeitou e cultivou a arte, n'um tempo em que circumstancias excepcionaes pozeram em acção elementos artisticos, que depois se dissolveram para nunca mais resuscitarem. O *Catalogo da livraria de musica d'El-Rey D. João IV* era ainda ha poucos annos um livro desconhecido pelos mais eruditos bibliographos, e para os pouquissimos que tinham ouvido fallar d'elle, e os mais raros ainda que o tinham visto citado, um livro singular, *introuvable,* apenas conhecido por Barboza Machado (2); durante as nossas diligencias e investigações, achamos bastantes preciosidades na-

(1) *Primeira parte do Index da Livraria de Mvsica,* do mvyto alto e poderoso Rey Dom João o IV. Por ordem de sua Mag. por Paulo Craesbeck. Anno de 1649. in 4.º de XIX (innumeradas)—525 pag. (E não 521 pag., como se tem escripto até ha pouco.)

(2) *Bibliotheca Lusitana,* vol. II, pag. 574. Eis a citação: «Juntou huma magnifica Bibliotheca composta dos milhores Authores de todas as Naçoens insignes n'esta armonica Faculdade, e d'elle mandou imprimir a 1. Parte do seu Index. Lisboa por Paulo Craesbeeck. 1649. 4. grande. Comprehendia 521 paginas». São porém 525, como adiante se verá.

cionaes e eſtrangeiras, algumas talvez unicas, mas o *Catalogo* não apparecia; e depois de cinco annos de esforços já haviamos deſiſtido de o encontrar, quando por uma carta do noſſo amigo Joaquim Joſé Marques ſoubemos que o Viſconde de Juromenha lhe havia dado parte d'um artigo de Franciſco Aſenjo Barbieri, na *Reviſta de Eſpaña* (1), ácerca dos *Muſicos Portuguezes* (2), em que o diſtincto eſcriptor heſpanhol mencionava o *Catalogo* como tendo-o viſto. Só em Junho de 1871 é que nos foi poſſivel ler o citado artigo em Sevilha, por ſe haver eſtraviado o exemplar que Barbieri nos enviára a Lisboa; as palavras d'eſte eram poſitivas (3), e apenas chegado a Madrid em Agoſto, tivemos a alegria de examinar os extractos que Barbieri fez do celebre *Catalogo,* e que ligeiramente examinados nos deram já uma leve ideia da importan-

(1) Vol. XIX, 4.º anno, pag. 351-360.

(2) *Os Muſicos Portuguezes.* Biographia-Critica-Hiſtoria-Bibliographia. Porto, 1870, 2 vol. em 8.º gr. de XXXVI-292-308 pag., e 6 tabellas ſynopticas.

(3) *Reviſta,* pag. 353 e 355. Barbieri laſtimava então que não houveſſemos «creido oportuna la publicacion de un extracto ſiquiera de eſe catálogo que hubiera ſido un excelente complemento de ſu diccionario.» O noſſo ſabio amigo já então conſiderava grande o valor do *Catalogo,* todavia não ſabiamos da exiſtencia do exemplar de Paris. Seja-nos licito, a propoſito d'eſta nota, tocar n'um reparo que Barbieri fez a uma affirmação noſſa na biographia de Pedro Thaleſio (vol. II, p. 197, nota *c*). Em carta particular expoſemos ao noſſo amigo qual a verdadeira ſignificação e o valor do que alli diziamos, e como ainda não tivemos motivo para tocar n'eſte ponto, diremos que não foi noſſo intento eſtabelecer uma primazia mal entendida dos noſſos artiſtas ſobre os heſpanhoes; para iſſo era miſter ignorar o movimento artiſtico em Heſpanha nos ſeculos XVI e XVII; que a Heſpanha teve obras theoricas de todo o genero primeiro do que nós, que era a Heſpanha quem fornecia a capella pontificia de cantores, no principio e meado do ſeculo XVI, que a cadeira de muſica da Univerſidade de Salamanca data da ſegunda metade do ſeculo XIII, emquanto a noſſa foi fundada por D. Diniz em fins do meſmo ſeculo (1290), etc., etc. A emigração de grande numero dos noſſos artiſtas para Heſpanha, e a ſua collocação nas principaes capellas das provincias do ſul, facto que a nota na biographia de Thaleſio conſignava, prova a força de vitalidade e a «exhuberancia de ſeiva e de vida artiſtica» em que nós fallavamos; mas d'ahi á concluſão que a Heſpanha dos ſeculos XVI e XVII nos eſtiveſſe inferior em progreſſo artiſtico, vae uma diſtancia que nós ſoubemos todavia guardar.

cia capital do volume. Em Dezembro de 1871 eſtavamos, de volta de uma viagem á Allemanha, em Paris, onde, graças á amabilidade e obſequioſa amiſade de F. Denis (1), que nos abriu todas as portas da *Bibliothèque nationale,* fizemos a cópia do groſſo volume em menos de um mez de trabalho aturado.

Eſta breve expoſição tem por fim dar a Ceſar o que é de Ceſar; a Barbieri cabe indubitavelmente a gloria de haver ſido o primeiro que reconheceu a importancia da obra, e que deu teſtemunho poſitivo de a haver *viſto;* Fétis cita, é verdade, o *Catalogo* baſtantes vezes *apud* Machado, e algumas com relação a obras e compoſitores eſtrangeiros (2), o que cauſou em nós a ſuſpeita cada vez mais ſéria de que o havia examinado, pois de onde ſenão do *Catalogo* havia tirado os nomes de auctores que só alli ſe encontram, como hoje temos averiguado? Todavia, as ſuas referencias ácerca da obra na biographia de D. João IV (3), nada indicavam de poſitivo, nem iam além do que Machado refere (4).

Em principios de 1871 eſcreviamos a Fétis em reſpoſta a uma ſua carta ácerca dos *Muſicos,* annunciando-lhe a noſſa proxima chegada a Bruxellas para o conſultarmos ſobre certos pontos de intereſſe, porém a carta, ſegundo os noſſos calculos, chegou nos ultimos dias antes da morte do celebre mu-

(1) A ſua caſa em Paris, junto á *Bibliothèque Sainte Geneviève,* é o conſultorio de todos os que alli vão occupar-ſe de couſas portuguezas; nós pela noſſa parte aproveitamos eſte enſejo para manifeſtar em publico o noſſo reconhecimento pela hoſpitalidade que nos foi concedida, e que o ſabio eſcriptor diſpenſa a todos os que tomam a ſciencia a ſério.

(2) Por exemplo, nos nomes: Bartoli (J. B.), Beſſon (G. D.), Aichinger, Caſentini, Cima (J. B.), Serra (M. A.), Clinio (T.), Verryth (J. B.), Eſpinoſa, Guerrero, Striggio, Treſti, Animuccia (P.), Feraboſco (Alph.), etc., etc.

(3) *Biogr. Univ.,* vol. IV, pag. 436.

(4) *Bibl. Luſit.,* vol. II, pag. 574. Umas noticias de um exemplar, que fôra viſto n'uma Bibliotheca de Portugal, eram mui vagas, e por iſſo ſem importancia.

*

ſicographo. Por elle eſperavamos nós obter noticias ácerca da celebre obra, mas a ſua morte repentina privou-nos, ſenão d'eſte, ao menos de muitos ſubſidios, que a ſua ſciencia nos haveria diſpenſado.

Apeſar da circumſtancia atraz referida, crêmos que Fétis tinha apenas noticias *indirectas* do celebre *Catalogo,* aliás não ſe explica, como é que não o explorou para a ſegunda edição da ſua *Biographie Univerſelle* (1866-1867); não haveria então omittido uns 440 nomes d'artiſtas, cujas obras alli ſe encontram mencionadas; reſtam as noticias de alguns poucos auctores eſtrangeiros, que ſe acham ſó no *Catalogo,* todavia eſſes apontamentos podiam ſer de outra fonte, de Farenc ou de algum dos muitos inveſtigadores que contribuiram com apontamentos ineditos para a ſegunda edição da *Biogr. Univ.* Não ſão ſó os 440 nomes, já de per ſi uma grande riqueza, mas os muitos pontos que Fétis haveria elucidado, e controverſias, erros, omiſſões, etc., etc., que haveria evitado, incluſivè nas biographias dos auctores, que ſe encontram na ſua grande obra e no *Catalogo,* pois além dos 440 não citados, ha mais uns 600 communs ás duas obras. Conſideramo-nos pois feliz em poder contribuir para o complemento de uma obra, que, embora defeituoſa e imperfeita (qual a não ſerá?), é hoje em dia (1) o Diccionario mais completo para a Biographia e Bibliographia (2) da arte muſical. A parte que lhe to-

(1) A encyclopedia muſical, que ſe publica actualmente em Berlim ſob a direcção de Mendel (*Muſikaliſches Converſations-Lexicon.* Eine Encyclopädie der geſammten muſikaliſchen Wiſſenſchaften. Berlin, 1870-1873; eſtá em via de publicação o vol. IV), é muito mais completa na parte propriamente ſcientifica, pois além da parte bio-bibliographica dá uma terminologia completa, cuja explicação eſtá á altura da ſciencia; eſte trabalho não diſpenſa porém de modo algum o de Fétis, muito mais vaſto na parte bio-bibliographica; além d'iſſo, na parte reſpectiva á peninſula é a nova Encyclopedia allemã de uma pobreza franciſcana, como provaremos n'um miudo exame, que ſerá publicado na *Bibliographia critica.*

(2) Fazemos eſta reſtricção, porque nas queſtões de Hiſtoria propria-

cava preencheu-a Fétis em geral com louvor; as efpecialidades pertencem ás differentes nações, e a cada uma das que entraram na hiftoria da arte compete, como obrigação particular, preencher as lacunas de um trabalho que fó podia confiderar a fua univerfalidade de uma maneira relativa; é efte o ponto de vifta que nos parece de juftiça e que vae fendo comprehendido pouco a pouco pelos intereffados (1).

Os Muficos Portuguezes foram o refultado d'efte ponto de vifta, e a nova edição do *Catalogo,* que eftamos preparando, tende ao mefmo fim; ifto é, completar a parte que nos diz refpeito na hiftoria da arte mufical. O tempo decorrido entre o noffo primeiro trabalho (1870) até hoje, tem fido utilmente aproveitado (além de outros trabalhos para efte mesmo fim), de forte que afóra os 400 nomes novos que alli figuram, poderemos accrefcentar quafi outros tantos que ferão archivados em um terceiro volume complementar.

O *Catalogo,* confiderado como monumento litterario, tem um valor confideravel. Em primeiro logar, pelo lado *biogra-*

mente, tinha Fétis certas ideias um pouco dogmaticas, que, á força de ferem convicções velhas, o impediam de ver a exiftencia dos erros demonstrados por Vincent, Couffemaker, Kiefewetter e outros.

(1) Affim foram apparecendo (referimo-nos á 1.ª edição da *Biogr. Univ.*, 1834) os trabalhos efpecialiftas de Ed. Grégoir, *Les artiftes-muficiens néerlandais,* (Anvers, 1864); A. Sowinski, *Les Muficiens polonais,* (Paris, 1857); a continuação (1846-1847) de Kofmaly e Carlo ao *Diccionario* de C. J. Hoffmann, *Die Tonkünftler Schlefiens* (1830); *Les Muficiens belges,* de Ed. Fétis (2 vol., Bruxelles, 1848); *Les Muficiens bourgignons* de Ch. Poifot (1854); *Efemérides de Múficos efpañoles* de B. Saldoni (Madrid, 1860); *Diccionario biográphico-bibliográphico,* pelo mefmo (Madrid, 1868, 1.º vol.). Antes da 1.ª edição da *Biographie univerfelle* haviam apparecido ainda o Diccionario já citado de Hoffmann, e o de F. J. Lipowski, *Baierifches Mufik-Lexicon* (München, 1811). E' altamente para defejar que o excellente Diccionario de Saldoni, de que appareceu apenas o 1.º vol. citado, continue e fe conclua. A Hefpanha neceffita de quem lhe conquifte o logar eminente que lhe compete na Hiftoria da arte mufical. A tentativa de Ledebur, *Tonkünftler-Lexicon Berlin's* (Berlin, 1861, 8.º gr.), que pretendeu dar a biographia e a vida artiftica de um grande centro, como a capital pruffiana, é digna de fer imitada, com relação a outras cidades que foram pontos de uma forte centralifação artiftica.

phico fornece noticias intereſſantes, a maior ineditas, e outras que ſervem de correcções a pontos, datas, e factos ainda hoje em controverſia. Todos ou quaſi todos os artiſtas tem, ou a deſignação da nacionalidade, ou a indicação do logar onde naſceram, e muitas vezes ambas as couſas (1). Pelo lado *bibliographico* temos a indicação dos titulos de uma quantidade enorme de compoſições de todos os generos (2), em muſica vocal e inſtrumental (3); uma indicação mui valioſa da maior parte das obras theoricas, e até das mais raras, deſde o começo da imprenſa até á primeira metade do ſeculo XVII, não fallando em muitos tratados, manuſcriptos e impreſſos, completamente ignorados, e que em nenhuma parte ſe acham citados. O lado *hiſtorico* não é de menos intereſſe, porque nos proporciona a filiação artiſtica das *eſcholas de muſica,* que mais influenciaram ſobre a arte, particularmente na peninſula (4), aſſumpto eſte que eſtá ainda em branco, e que é da mais alta importancia, pelos nomes (Philippe Rogier, Jorge de la Helle, Gery de Gherſem, etc.) que alli figuram; graças a es-

(1) Jacobus Fineti, *Anconitano;* Otavio Catalano, *Siculvenenſi,* etc.

(2) A nomenclatura no genero de muſica ſacra é por aſſim dizer completa; e não menos rica é a da muſica profana, em que ſe encontram nomes, que ainda não lêmos em parte alguma.

(3) A technologia de inſtrumentos é mui rica, e completa as antecedentes, illucidando tambem eſta parte da arte.

(4) Para dar um exemplo, eis uma filiação intereſſantiſſima, que extraimos do *Catalogo,* e que dará uma ideia das vantagens que ſe podem auferir d'elle com alguma critica; refere-ſe a Philippe Rogier e ſua eſchola na peninſula, particularmente na Heſpanha, onde mais trabalhou:

PHILIPPE ROGIER

Gery de Gherſem.
Matheo Romero (aliás Capitan).
Ingleber Turlur.
João de Caſtro y Malagaray.
Philippe du Bois (ou Dubois).
Eſtefano Bernard.
Jan du Fon (aliás de Namur).
Jan de Lonſin.
Nicolas du Pont (ou Dupont).

tas indicações do *Catalogo,* facil ſerá ligar a hiſtoria da arte muſical em Portugal e Heſpanha de fórma que ſe conheça a ſua relação com as eſcholas flamenga e italiana (Veneza e Roma). As obſervações *criticas* do auctor do *Catalogo* tambem offerecem intereſſe, ainda que ſejam poucas e breves, mas a competencia do eſcriptor, que era conhecedor da arte (o que ſe revela a cada inſtante), dão ainda aſſim baſtante realce ao já de ſi precioſo volume. Algumas noticias *archeologicas,* dos editores das collecções muſicaes, do dominio da typographia muſical, etc., augmentam o material já conſideravel que ſe póde extrahir da obra.

Paſſando agora a outra queſtão, occorre perguntar: quem foi o auctor do *Catalogo?* Todas as probabilidades concorrem em João Alvares Frovo (1) «capellão del Rey, e Bibliothecario da Bibliotheca Real de Muſica, a qual formou o Sereniſſimo Rey D. João o IV» (2). Debaixo do frontiſpicio gravado, lê-ſe: «Por ordem de ſua Mag. por Paulo Craesbeck. Anno 1649»; ora a quem havia D. João IV de encarregar um trabalho tanto do ſeu goſto ſenão ao ſabio compoſitor e profundo theorico, que havia tomado a ſua defeza? (3) Parece-nos pois, não ſoffrer duvida a paternidade que lhe attribuimos; em todo o caſo o compilador era homem entendido e da Arte, como ſe revela em muitos logares; o que é para ſentir é que não ſe encontre na obra veſtigio algum de *Prologo,* nem de advertencia, que

(1) *Muſicos Portuguezes,* vol. I, pag. 111-113.
(2) Barboſa Machado, *Bibl. Luſit.,* vol. II, pag. 585.
(3) *Diſcurſos ſobre a perfeição do Diatheſaron, e louvores do numero quaternario em que elle ſe contem com hum encomio ſobre o papel que mandou imprimir o Sereniſſimo Rey D. João o IV. em defenſa da moderna Muſica, e repoſta ſobre os tres Breves negros de Chriſtovão de Morales.* Lisboa por Antonio Craesbeeck de Mello, 1662. 4.º Os outros eſcriptos de Frovo perderam-ſe com a *Bibliotheca,* e entre elles o ſeu notavel: *Speculum Univerſale.* (Vide *Muſicos,* vol. I, pag. 111-113.) Fétis tinha na ſua Bibliotheca (hoje do Conſervatorio de Bruxellas) uma traducção latina dos *Diſcurſos,* ſem nome de auctor.

explique a origem, o deſenvolvimento, os collectores, emfim a hiſtoria da celebre Bibliotheca; é muito provavel que eſſe prologo hiſtorico figuraſſe no ſegundo volume (1) do *Catalogo,* ou n'algumas notas finaes á obra; o trabalho do collector merece em geral elogio, ſe attendermos á maneira como n'aquella epoca ſe faziam catalogos de bibliothecas; as obras eſtavam em excellente ordem, e apeſar da immenſa riqueza facil era achar qualquer compoſição. O *Index* apreſenta primeiro a liſta dos auctores de *Villancicos,* deſignando a pagina e numero de ordem em que ſe encontram as compoſições dos differentes auctores. Da 3.ª pag. do *Index* (fim da 1.ª columna) em diante, iſto é, deſde que n'um meſmo caixão (começa no N.º 31) figuram varios auctores, encontra-ſe a deſignação do caixão (ex. 31), numero d'ordem (745) e fol. (2) (340). O *Index* abrange nada menos de 14 pag., a duas columnas, em typo muito miudo. A bibliotheca compunha-ſe, ſegundo ſe diz no *Catalogo,* de «quarenta & dous cayxoens», todavia eſte volume que conhecemos indica apenas o conteúdo de 40; a deſcripção das compoſições d'eſte ultimo occupa as ultimas 19 pag. (507-525) da obra, de ſorte que faltam 2 caixões, que figurariam no ſegundo volume; havia de ſer immenſo o conteúdo d'elles, viſto a ultima pag. do *Catalogo* declarar: «Segue a ſegunda parte d'eſte Index em outro *volume;*» haveria acaſo, além dos dous caixões, cuja noticia nos falta, outra diſpoſição, por ex. a de eſtantes? A circumſtancia de Barboza Machado mencionar em toda a ſua *Bibl. Luſit.,* quando tracta da *Livraria de Muſica,* sem-

(1) A ultima pagina do *Catalogo* diz claramente: *Segueſſe a ſegunda parte d'eſte Index em outro volume.* No ſeculo XVII uſava-ſe porém dizer n'eſte caſo «ſegunda e ultima parte», quando aquella era a ultima; mas como tal referencia não ſe encontra, é poſſivel que houveſſe um terceiro volume. A exiſtencia do *ſegundo* é em todo o caſo inqueſtionavel, como ſe verá ainda pelo teſtamento de D. João IV.

(2) Leia-ſe *pagina,* porque a numeração é de ambos os lados.

pre *eſtantes* e *numeros* reſpectivos, vem reforçar a noſſa hypotheſe (1).

Recorrendo minucioſamente a *Bibl. Luſit.*, achámos que onde Machado deſigna eſtante, correſponde no *Catalogo* caixão (2), e d'ahi ſe entende que a diſpoſição dos caixões eſtava feita em fórma de eſtantes. Não ſe conclua porém do facto de terem ficado excluidos d'eſte primeiro volume apenas dous caixões, não chegaria a ſer a ſegunda parte do *Catalogo* um volume, porque n'eſta primeira parte faltam muitas compoſições de auctores contemporaneos e anteriores á epoca do *Catalogo*, apezar de Barboſa Machado indicar as ſuas obras como existentes na *Livraria de muſica;* é natural que houveſſem de apparecer no ſegundo volume.

A *Livraria de Muſica* e o ſeu *Catalogo*, eſtudado debaixo do ponto de viſta da ſua influencia ſobre a arte muſical e ſobre os noſſos artiſtas, revela um eclectiſmo que ſó podia ſer reſultado de uma educação artiſtica, livre de preconceitos de eschola, de peias dogmaticas, e de preferencias excluſivas. Tanto Antonio de Souza de Macedo, como o Padre Antonio Vieira e D. Antonio Caetano de Souza, que evidentemente os ſeguiu, repetem, e teſtemunham unanimemente, a preferencia que D. João IV dava á muſica ſacra; o ultimo eſcriptor diz: «Não queria, que os ſeus Muſicos de ordinario cantaſſem obras humanas, ſenão Muſica de Igreja, porque a outra afeminava as vo-

(1) Em 1870 *(Muſicos*, vol. I, pag. 130-131) eſtranhamos que Platão de Vaxel diſſeſſe nos ſeus folhetins da *Gazeta da Madeira* («A Muſica em Portugal, n.º 9 de 29 de março de 1866) que a *Livraria da Muſica* eſtava encerrada em 40 caixas; todos os dados authoriſavam a hypotheſe que então fizemos; hoje porém vemos que P. de Vaxel tivera razão (eram todavia *42 caixões* e não 40 caixas), mas tambem ſe vê que as noſſas duvidas não eram de todo ſem fundamento.

(2) Por ex.: Em Fr. Manoel Cardoſo: *(Bibl. Lus.*, vol. III, pag. 214) «*Duas Miſſas*, huma de 8 vozes e outra de nove, Eſtante 35, num. 802». Eſtas meſmas *duas Miſſas* ſe encontram no *Catalogo* no caixão 35, n.º 802; e aſſim por diante.

zes» (1). O Padre Antonio Vieira vae mais longe ainda: «Toda a muſica de S. Mageſtade era verdadeiramente Muſica de David, nem podia ouvir outra». Em ſeguida confirma: «Quando queria ouvir Muſica, não mandava cantar um Tono (2), que he o goſto ordinario dos Principes e dos que o não ſão; mandava cantar um Pſalmo, ou huma Magnificat, ou outra couſa Sagrada, com admiração de todos». Iſto tudo parece-nos entretanto um pouco abſoluto, e apeſar do teſtemunho de Vieira e Caetano de Souza, inclinamo-nos a conſiderar as palavras, do primeiro ſobretudo, como exageradas. Mais do que o que nos diz o celebre prégador (porque Caetano de Souza o copiou provavelmente) valem as palavras de um amigo e contemporaneo de D. João IV, ſeu embaixador nas côrtes eſtrangeiras e peſſoa que o ajudou em muitas diligencias para a ſua famoſa *Livraria de Muſica*. Fallando dos coſtumes familiares d'El-Rei diz Souza de Macedo: «... todos os dias depois de jantar, tomava hũa hora de alivio (regra dos que ſabem trabalhar) & eſte era exercitar & enſinar os ſeus Muſicos, que tinha muito eſcolhidos, *quaſi* ſempre em canto dos officios divinos, para que ſeu exercicio em tudo foſſe louvavel». Eſte *quaſi ſempre* já modifica o ſentido abſoluto das palavras de Vieira, e como ſe iſto não baſtaſſe tem o prégador a infeliz ideia de dizer, fallando da *Livraria de Muſica:* «Mas que continha toda eſta livraria? Miſſas, Veſperas, Pſalmos, Poeſias e Verſos Divinos; emfim, Muſica Eccleſiaſtica». Dizemos infeliz ideia, porque baſta lançar um olhar ſobre as paginas do *Catalogo* para ſó pela 1.ª Parte (e unica impreſſa) avaliar as palavras de Vieira, que no meio do enthuſiaſmo do ſeu ſermão de exequias ſe deixou levar a inexactidões d'eſta ordem, dando-nos do goſto artiſtico do principe uma ideia menos verdadeira. A preferencia de

(1) Mais adiante daremos todas as citações por extenſo.
(2) Correſpondia aqui provavelmente ao *madrigal* e ſuas variantes.

D. João IV pela muſica ſacra é inegavel; n'iſſo concorda tambem Souza de Macedo; o *Catalogo* tambem o confirma, e a predilecção de El-Rei por Paleſtrina, cujas obras havia profundamente eſtudado, e ſobre as quaes eſcreveu, ſão teſtemunhos mais do que ſufficientes; mas da preferencia ao goſto *excluſivo* (que, como tudo o que toca nos extremos, é defeito), de que nos conta o Padre Antonio Vieira, vae a diſtancia que ſepara o critico intelligente do apreciador meſquinho e do eſpirito limitado. Inſiſtimos n'eſte ponto, porque convem fixar a individualidade artiſtica de D. João IV de uma maneira poſitiva, e que nos permitta dizer com fundamento, ſe o ſeu eſpirito, em arte, eſtava á altura da época e da revolução muſical que ſe produzia no ſeu tempo. Pelas palavras de Vieira deveria julgar-ſe o contrario, ſe nos mereceſſem credito abſoluto, e n'eſte caſo D. João IV não paſſava de um amador modeſto e intolerantemente dogmatico, porque no meado do ſeculo XVII já não era permittido a um verdadeiro conhecedor da arte, e muito menos a D. João IV, fechar os ouvidos a tudo aquillo que em muſica não foſſe rigoroſamente eccleſiaſtico, e ignorar um movimento que eſtava em elaboração ha meio ſeculo. Não queremos cahir no exceſſo contrario e affirmar que D. João IV eſtava do lado da revolução muſical; ſeria egualmente falſo eſte extremo (1); o principe

(1) T. Braga cahiu n'eſte defeito contrario (*Hiſtoria do theatro* no ſeculo XVII, pag. 339) quando diz: «ellas (as Tragicomedias) foram os rudimentos da Opera que entre nós ſe *deſenvolveu* ſó depois de 1640, na côrte muſical de Dom João IV». E a pag. 351 mais claramente: «Com eſte eſpirito entrou a Opera na côrte de Dom João IV». Iſto tudo é inexacto, como em tempos fizemos vêr ao auctor em cartas particulares, cujas obſervações não entendeu dever ſeguir. Diz (pag. 349, ſec. XVII) que «não ſe haviam recolhido factos por onde ſe conheceſſe que a Opera exiſtira na côrte muſical de D. João IV, e aſſignava-ſe a ſua introducção em Portugal com datas muito recentes». Não ſe recolheram, porque não exiſtiam, nem exiſtem; fallamos ſobre provas e documentos que apparecerão em outro logar; T. Braga, confunde termos como *Ballet de la Reine*, a *Opéra-Ballet*, as *Paſtoraes*, as *Comedias em Muſica*, etc., com a *Opera*, propriamente dita, e d'ahi reſultam affirmações completamente gratuitas e factos que em nenhuma baſe aſſentam; além d'iſſo aventurou-ſe em generaliſa-

soube alliar as duas tendencias, attender ás duas correntes principaes da arte, que cada vez se iam distanciando mais, e as melhores provas fornece-as o seu magnifico *Catalogo*. N'elle havia de tudo em abundancia e variada escolha; a maioria eram composições sacras, é verdade, mas ao lado de uma grande quantidade de *Missas, Motetes, Misereres, Hymnos, Psalmos, Magnificas, Antiphonas, Sequencias, Lamentações, Responsorios;* ao lado de uma enorme quantidade de *Vilhancicos* (mais de 2:200!) vemos os principaes *madrigalistas* da eschola de Veneza, as *Cançoens amorosas* de Thomas Crecquillon, de Jacques Clémens (non Papa), de Giles Maillard, Phelippe Ro-

ções ácerca da historia da Opera na França e no resto da Europa, que foi beber infelizmente no *Diccionario de Musica* de Rousseau; o resultado foi avançar proposições como esta, que é uma entre muitas: «A primeira tentativa da Opera na Italia foi o *Anfiparnasso* de Orazio Vecchi» (pag. 338, sec. XVII); ora isto já em 1841 estava refutado (Kiesewetter, *Schicksale und Beschaf. des weltl. Gesanges,* pag. 21). A primeira tentativa é de 1590 — *Il Satiro,* musica de Emilio de'Cavalieri e poesia da celebre Laura Guidiccioni, isto é, seis annos antes do *Anfiparnasso,* que é um simples *Madrigal* e não uma *Opera.*

Note-se ainda, que mesmo em França, foi o estabelecimento da Opera, propriamente dita, tão vagaroso, que o primeiro livro que falla na palavra *opera,* attribuindo-lhe ao mesmo tempo um caracter já determinado, é apenas de 1684: *Des representations en Musique anciennes et modernes.* A Paris, chez Robert Pepie. M. DC. LXXXIV, p. 178., obra anonyma, mas que se sabe ser de François Menestrier, *jesuita,* o que torna a hypothese de T. Braga: «Os Jesuitas impediam em Portugal a manifestação de uma nova fórma dramatica» (pag. 338, sec. XVII), um pouco arriscada; ninguem mais do que esses mesmos jesuitas ganhava com a brilhante devassidão que fornecia ás côrtes da Europa harems ambulantes atraz dos bastidores; só se os jesuitas portuguezes eram de outra raça menos maliciosa.

A relação em que T. Braga põe o *Vilhancico* com a *Opera,* é apenas uma hypothese duvidosa, que o auctor avança audazmente como um facto; fazemos esta longa nota para que, attendendo á propagação bem merecida que os livros de T. Braga vão tendo, aqui e no estrangeiro, não passem estes casos para outras obras, sobretudo por não poderem os numerosos materiaes, que estamos coordenando ácerca da Historia da Opera, sahir já á luz; os capitulos IX (pag. 330-358) do *Theatro no seculo XVII,* e os tres ultimos capitulos do *Theatro no seculo XVIII* (pag. 324-387) teem de ser completamente refundidos, e podem-se considerar, salvo algumas interessantes novidades, que não se acham nos *Musicos,* e que nós somos os primeiros a confessar — como prejudicados.

gier, de Capitan, e como a variedade era grande, não faltavam os *Cançonetes a la Romana,* as *Cançõens francefas, Airs de court, Aierofi* (1), *Eftancias, Sonetos, Entradas, Epygrammas, Ritornellos;* depois os trechos em que figuravam os bailados: *Villanelle, Villote, Balete, Morefche, Saltareos,* e como fe chamam mais todas effas amabilidades mundanas, não efquecendo até a *Mufica de Camera* (2) de Vicente Scapitta, para a contradicção entre Vieira e o *Catalogo* fer completa, ainda que as compofições acima indicadas pertençam já a efte genero, e fejam fufficiente defmentido a effa oppofição irreconciliavel entre os dous generos: *Mufica de Camera* e *Mufica de Capella.* Ora para que ferviam a D. João IV todas eftas mundanidades? Para encher fó as eftantes em prejuizo da mufica facra, e difpender meios que fó deviam fer applicados n'um ramo determinado da litteratura mufical? Decerto que não; o principe goftava dos prazeres da meza, coufa que não é rara entre os artiftas, por iffo que o quafi-noffo (3) David Perez, e o grande Händel tambem tiveram depois effe fraco. D. Antonio Caetano de Souza diz que El-Rei era robufto e «que fenão tivera defordem no alimento parece feria mayor a fua duração». É provavel que depois de um lauto jantar não

(1) Para não fobrecarregar efte enfaio com grande numero de notas, daremos a explicação d'eftes termos no volume fupplementar ao *Catalogo;* entretanto, vejam-fe em Schilling *(Univerfal Lexicon der Tonkunft)* ou nas hiftorias de Reiffmann, Ambros, etc.

(2) No *Catalogo,* a pag. 47, faz Fétis d'efte compofitor um hefpanhol *(Biogr. Univ.,* vol. VII, pag. 427), dizendo-o natural de *Valence.* O *Catalogo* cita-o porém a pag. 20 como auctor de umas *Miffas,* fic: Vincentio Scapitta, *Italo a Valencia,* a 5 & 8. obra 3; e a pag. 47: *Mufica di Camera,* Vincenzo Scapita (fic) da Valenza del po. lib. 1. obra 4. É pois evidente que Fétis fe enganou, e que o compofitor é italiano, e natural de Valenza, cidade fituada no Po (Italia, provincia de Aleffandria).

(3) Dizemos *quafi-noffo,* porque ainda que foffe nafcido (1711) de paes hefpanhoes, em Napoles, paffou os melhores annos da fua vida (1752-1778) em Lisboa; a fua biographia eftá ainda por fazer, em vifta do pouco que d'elle diz Fétis *(Biogr. Univ.,* vol. VI., pag. 483-484). David Perez paffou entre nós por portuguez, e ainda ha pouco durava effe engano.

foaſſe mal, de vez em quando, um *Tono,* e que o *Madrigal* fizeſſe, de quando em quando, olvidar a *Ladainha*. Convem ainda não eſquecer ás numeroſas compoſições em que figuravam inſtrumentos eſſenſialmente profanos, e aquellas que eram unicamente para muſica vocal e orgão. Ao lado do *Orgão* temos a numeroſa familia dos *Laudes* (1) (l. baixo, l. meão), as *Violas* (v. de tiple, v. baxa, v. de braço), os *Violins,* as *Frautas,* a *Citra eſpañola,* a *Bandurria,* o *Timbalo,* a *Teorba,* o *Cravo,* a *Eſpineta,* a *Mandore,* a *Arpa,* o *Chitarrone,* e mais variedades, que em outro logar ſerão innumeradas em completo. O conteúdo do caixão 37 (pag. 474-484) reza de uma grande quantidade de « *Cançoens para cantar, beber & balhar* », e os outros d'ahi em diante, até ao fim do *Catalogo,* eſtão cheios quaſi excluſivamente de muſica profana; os do principio (caixão 24) abundam em *Madrigaes* e compoſições identicas, algumas das quaes já pertencem ao periodo da revolução muſical, e os intermedios (25-36), que contém quaſi excluſivamente *Vilhancicos* (até caixão 31, e d'eſte a 36 tudo muſica ſacra), não ſe podem qualificar de muſica ſacra no rigor da palavra, porque nos *Vilhancicos* entravam muitos elementos profanos, como p. ex. a participação do povo n'eſta fórma da arte, tão enthuſiaſticamente cultivada na peninſula.

Eſte breve inventario do *Catalogo* diſtanciou-nos conſideravelmente das palavras de Vieira, mas levou-nos a um ponto de viſta do qual podemos conſiderar as ſuas palavras como inexactas; porém que dirá o leitor á viſta da exiſtencia de producções artiſticas, que ſão propriamente do periodo revolucionario do principio e meado do ſeculo XVII, e que ſe acham apontadas mais de uma vez nas paginas do *Catalogo?* Logo á frente achamos o livro capital: *Le nuove muſiche* (1601) de Giulio

(1) Conſervamos a orthographia. A explicação d'eſtes inſtrumentos encontrar-ſe-ha tambem no volume complementar ao *Catalogo.*

Caccini, com Peri, collaborador na *Eurydice* (1600); na introducção que acompanha as *nuove musiche* desenvolve o auctor os principios da arte do canto, caracterisa a nova fórma de expressão musical, e affirma ousadamente o novo credo artistico (1).

Ainda que Claudio Monteverde não esteja representado, nem pela *Arianna* (1606), nem pelo *Orfeo* (1607), acham-se todavia composições que pertencem ao periodo de evolução, como os seus *Madrigali guerrieri & amorosi* (pag. 485), e a *Selva morale & spirituale,* do mesmo (pag. 485); esta ultima obra contém o monologo da *Arianna,* que alli se acha transformado na «Queixa de Maria», com lettra latina; todavia o valor d'este trecho, como modêlo notabilissimo de expressão e accento dramatico, suppria bem a falta da propria *Arianna* (2). Se isto não basta, lembraremos o celebre *Ansiparnasso* de Orazio Vecchi (pag. 26); a *Selva di varie recreazione* (pag. 40) do mesmo; os *Madrigaes,* com caracter essencialmente profano, de Carolo Gesualdo, Principe de Venosa; do celebre Luca Marenzio *(Il Lauro verde,* pag. 27; *Il Lauro seco,* pag. 27), denominado tão caracteristicamente: *il più dolce cigno dell'Italia;* os *Madrigali cromatici,* de Cipriano de Rore (pag. 39); de Martoretta (pag. 58), e composições identicas de tantos outros. Como o leitor vê, o mundano, a tão fallada *musica de camera,* abunda, e se notamos a falta das obras de Emilio de' Cavalieri (3), de Jacopo Peri (4), de Giulio Caccini (5), e de Claudio Monteverde (6), achamos producções posteriores da mesma corrente artistica, como o *Vlisse errante,* de Francesco Sacrati

(1) Kiesewetter dá a traducção completa d'esta memoravel introducção na sua valiosa obra: *Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges.* Leipzig, 1841, pag. 61-66.

(2) Vide em Kiesewetter o trecho completo: p. 105, N.º 48 dos exemplos musicaes. *(Schicksale und Beschaffenheit.)*

(3-4-5-6) Reunimos aqui estas quatro notas para estabelecer a ordem chronologica, que é o que importa:

(pag. 474), o *Pianto di Arianna,* de Francesco Costa (pag. 475), *L'Armida del Tasso,* de Francesco Credi, o *Lamento di Arianna,* de Claudio Pari, e outras mais producções que entram já no caminho da opera.

Fallamos atraz do *Vilhancico,* e convém de proposito tocar agora n'este ponto; a quantidade de composições d'este genero, que o *Catalogo* menciona é fabulosa, como já dissemos; são ao todo 2259!! D'estes pertencem quasi metade a dous unicos compositores, que foram n'este genero d'uma fecundidade prodigiosa; o primeiro, Fr. Francisco de Santiago (1), figúra com 574, e o segundo, Gabriel Dias (2) com 497, o que sommado

1590. *Il Satiro.* Poema pastoril. Musica de Emilio de' Cavalieri, lettra da celebre poetisa Laura Guidiccioni. Representada na côrte de Florença.
1590. *La disperazione di Fileno* (sic). Poema pastoril. Musica do mesmo, lettra da mesma. Executada na mesma côrte.
1595. *Il giuco della cieca.* Poema pastoril. Musica do mesmo, poeta desconhecido. Executada em Florença, provavelmente na côrte.
1597, ou mais provavel em 1594 ou 1595 (segundo o prologo á *Euridice). Dafne.* Poema pastoril. Musica de Jacopo Peri, lettra de Ottavio Rinuccini. Executada em Florença, em casa de Jacopo Corsi.
1600. *L'anima e corpo.* Oratorio dramatisado. Musica de Emilio de' Cavalieri, lettra de Laura Guidiccioni. Representada em Roma, em Fevereiro, no oratorio (d'ahi o nome) da egreja *della Vallicella.*
1600. *Euridice.* Tragedia. Musica de Jacopo Peri (com trechos de Caccini, que se intercalaram na audição); Lettra de Ottavio Rinuccini. Executada em Florença no casamento de Maria de Medicis com Henrique IV de França.
1600. *Euridice.* A mesma tragedia, porém toda com musica de Giulio Caccini. Dedicada ao Conde de Vernio.
1600. *Il rapimento di Cefalo.* Poemeto dramatico de Gabriella Chiabrera. Musica quasi toda de Caccini. Executada em Florença.
1607. *Orfeo.* Tragedia. Musica de Claudio Monteverde, lettra de Rinuccini. Na côrte de Mantua.
1608. *Arianna.* Drama. Musica do mesmo, lettra do mesmo poeta. Na mesma côrte.
1608. *Il Ballo delle ingrate.* Opera-Bailado. Musica do mesmo; poeta desconhecido. Na mesma côrte.

(1) *Musicos,* vol. II, pag. 156-157.

(2) A unica citação, que podémos achar até hoje, foi a que démos nos *Musicos* (vol. I, pag. 136), analysando a *Defensa de la musica* de D. João IV, onde se encontra citado (a pag. 34) um *Motete* de Gabriel Dias: *As-*

dá 1071, quaſi a média da totalidade! O que porém é mais ſingular é a carencia abſoluta de noticias ácerca do ſegundo; apenas um unico dos livros portuguezes e eſtrangeiros, que até hoje temos percorrido (e não foram poucos) diz alguma couſa de Gabriel Dias, o que em viſta da ſua prodigioſa fecundidade n'um genero de muſica tão popular, dá motivo a um eſpanto bem fundado, pois o ſeu nome devia andar de bôca em bôca por todo o reino, e meſmo pela Heſpanha, viſto a maior parte dos ſeus *Vilhancicos* ſerem com lettra heſpanhola. Mais ainda ſobe o noſſo eſpanto, notando, que além da grande quantidade de *Vilhancicos*, eſcreveu uma porção quaſi egual de *Miſſas, Pſalmos, Verſos, Magnificas, Antiphonas, Hymnos de Completas, Motetes, Rogativas, Jubilatorios, Prozas*, que occupam todo o caixão N.º 31!! Demais, tudo nos leva a crêr que eſta fecundidade prodigioſa não diminuia o valor aos ſeus trabalhos; o intereſſe com que D. João IV colleccionou tanta obra de um mesmo auctor é já um teſtemunho precioſo em ſeu favor, ſe não houveſſe outros; mas a fama e a gloria de Gabriel Dias haviam tranſpoſto a fronteira de Portugal, como ſe vê por uma nota: «Eſta *Miſſa* (era de *Requiem*) he feita ſobre outra de ſeis, para as honras da Raynha de Caſtella Dona Margarida, Anno 1617» (pag. 344). Foi pois um pedido da côrte de Heſpanha, e quão honroſo, ſe attendermos á occaſião para que ſerviu!

Sorianno Fuertes, que é o auctor a que atraz nos referimos, e o unico que falla de Gabriel Dias, eſcreve em uma noticia de uma linha, que o celebre e fecundo compoſitor fôra «cantor de la cámara de Felipe IV» (1), mas não diz ſe era portuguez ou heſpanhol, porque a circumſtancia de eſtar ao ſerviço

ſumpſit Jeſus. Com o nome *Dias*, achámos, além de Diogo Dias (*Mus.*, vol. I, pag 79) e João Dias (*ibid.*, vol. II, pag. 196), Gaſpar Dias (*Catalogo*) e Manoel Dias; mas ácerca de Gabriel Dias nada encontrámos de novo.

(1) *Hiſtoria de la mus. españ.*, vol II, pag. 185; o eſcriptor heſpanhol eſcreve porém *Gabriel Diaz*.

de El-Rei de Hespanha nada significa n'uma época em que os artistas portuguezes se achavam collocados em grande numero, e nos melhores cargos do visinho reino; demais, o logar de «Maestro de Capilla» que Gabriel Dias occupou em Madrid, era no mosteiro das Franciscanas descalças, fundado pela princeza D. Joanna de Austria, irmã de Felipe II, e viuva do Infante D. João de Portugal. É possivel que esta princeza, que se retirou para Hespanha depois da morte de seu marido, e que governou algum tempo aquelle paiz, levasse de Portugal, em sua companhia, o fecundo compositor, depois de elle haver passado entre nós o melhor tempo da sua vida, aliás não se explica a enorme quantidade de composições suas, que o *Catalogo* menciona, quando em Hespanha ninguem falla d'ellas, nem mesmo Soriano Fuertes, nem Eslava, nem Saldoni.

Os outros auctores mais fecundos em *Vilhancicos,* que o *Catalogo* refere, são: Estevão de Brito (1), Gery de Ghersem, Mathias Rosmarin aliás Capitan, Carlos Patiño, Fr. Geronimo Gonçalves; a maioria dos compositores são portuguezes (2), se-

(1) *Musicos Portuguezes,* vol I, pag. 30-31; a respeito dos outros nomes portuguezes, veja-se a mesma obra.

(2) Eis a serie de todos os compositores de *Vilhancicos,* nacionaes e estrangeiros, que se encontram no *Catalogo,* de pag. 169-339, e que d'alli extrahimos para adiantar os trabalhos da nossa historia artistica:

Barca (Francisco)
Bautista (Fr. Francisco)
Bermeja (Juan de la)
Bispo (Antonio)
Bouset (Martin)
Brito (Estevão de)
Brucenha (Diego de)
Campo (Racioneiro Manuel Correa do)
Cardozo (Fr. Manoel)
Carlos (Juan Duzi)
Carreira (Antonio)
Castro (Joan de)
Caulier (Carlos)
Comes (João Bautista)
Conceição (Fr. Felipe da)
Correa (Fr. Manoel)
Correa (R. Manoel)
Costa (Affonso Vaz da)
Cruz (Fr. João da)
Cruz (Fr. Felipe da)
Deos (Fr. Antonio da Madre de)
Dias (Gaspar)
Escovar (Fr. João de)
Esteves (Manoel)
Faria (Henrique de)
Fernandes (Alonso)
Fonseca (José da)
Fonseca (Nicolao da)
Franco (João da Purificação)

guem depois baſtantes heſpanhoes, e alguns poucos flamengos, que eſtiveram na peninſula. Mui ſingular é a deſignação da lettra de alguns *Vilhancicos;* a maior parte ſão heſpanhoes (2191) e o reſto (168) offerece uma variedade curioſa de claſſificações, como *Portuguez* (37), *Negro* (58), *Biſcainho* (14), *Galego* (36), *Aſturiano* (1), *Sayagues* (8), *Frances* (1), *Mouriſco* (1), e dous em varias linguas *(Mouriſco, Portuguez* e *Biſcainho).*

Não ſe entenda porém que a lettra d'eſtes *Vilhancicos* correſponde aos reſpectivos dialectos com que ſe acham deſigna-

Garai (Luis)
Garcia (Miguel)
Garro (Franciſco)
Gherſem (Gery de)
Gomes (Diogo)
Gonçalves (João)
Gonçalves (Fr. Geronimo)
Grados (Diego de)
Hernandes (Domingo)
Iſla (Chriſtoval de)
Jalon ou Xalon (Luis Bernardo)
Jeſus (Fr. Antonio de)
Limido (Stefano)
Lobo (Alfonſo)
Loçoya (Gregorio de)
Luzio (Fr. Pedro da Fonſeca)
Machado (Manoel)
Magalhaens (Felipe de)
Malagaray (Joan de Caſtro y)
Malhorquin (...)
Mareque (João de)
Monica (Fr. Martinho de Santa)
Monte-Mayor (Fr. Melchior de)
Montier (...)
Navarete (Bartholome)
Oliveira (Antonio de)
Palacio (Diego de)
Palencia (Dom Juan de)
Pas (Gabriel da)
Patiño (Carlos)
Paulo (Fr. Balthazar de S.)
Pegado (Bento Nunes)
Pena (Juan de la)
Peralta (Bernardo de)
Pereira (Marcos Soares)
Pinheiro (Fr. João)
Pont (Nicolas de)
Pontac (Diego de)
Pouzam (Fr. Manoel)
Pujol (João)
Rabello (Manoel)
Rabello (João Lourenço)
Reis (Gaſpar dos)
Ribeiro (Diogo)
Robles (Fr. Agoſtinho de)
Rodrigues (Manoel)
Rodrigues (Fr. Sebaſtian)
Roldan (Maeſtro)
Roldan (Juan Peres)
Roſmarin — aliás Capitan—(Mathias)
Riſcos (Benittes de)
Riſcos (Juan de)
Rubio (Fr. Chriſtoval)
Saldanha (Gonçalo Mendes)
Sanches (Fr. Placido)
Sarça (Franciſco de Abreu)
Severino (...)
Tavares (Manoel de)
Torres (Gonçalo de)
Torres (João de)
Umanes (Franciſco de)
Vargas (Meſtre)
Velaſco (Sebaſtião Lopes de)
Verdugo (Sebaſtian Martines)
Vicente (Geronimo)
Vieira (Antonio)
Vilhalva (Antonio Rodrigues).

*

dos, mas ſim que os perſonagens que figuravam n'aquelles *Vilhancicos,* pretendiam imitar o dialecto reſpectivo, e fingiam então um mixto de *heſpanhol* e *biſcainho, aſturiano* ou *gallego,* etc. Não nos foi poſſivel averiguar o que ſignifica a palavra *ſayagues,* applicada ao *Vilhancico,* pois não ſe conhece, nem ha indicação de dialecto algum d'eſte nome; os eſpecialiſtas tão pouco nos poderam informar ácerca do ſentido d'aquella palavra ſingular. As collecções de *Vilhancicos* (1) que examinámos

(1) *Segvnda Parte de Villancicos y romances, a la natividad del Niño Jeſus, nueſtra Señora y varios Santos.* Compveſtos por Manoel de Piño, Miniſtril, etc. En Lisboa, Por Pedro Craesbeeck. 1618, 8.º peq. de XVI (innum.) — 112 pag. Contém uma grande quantidade de Vilhancicos e romances.

Villancicos qve ſe cantaram na capella do Excellentiſſimo Principe Dom João, Duque de Bragança (mais tarde D. João IV), noſſo ſenhor. Nas Matinas, & feſta do Natal deſte anno de 1637. Sem logar de impreſſão — provavelmente em Villa-Viçoſa; a impreſſão é baſtante toſca, e muito inferior á de outros, que ſe encontram no meſmo volume; in 8.º peq. de 20 pag. innumeradas; contém 9 Vilhancicos.

Villancicos qve ſe cantaram na capella do Duque noſſo Senhor nas matinas da noite do Natal. Em eſte Anno de 1639. Sem logar de impresſão; in 8.º peq. de 16 pag. innum.; contém 9 Vilhancicos.

Villanſicos (ſic), que ſe cantaram na capella real de Villa Viçoza do ſereniſſimo principe Dom Joam noſſo ſenhor, Duque de Bargança (ſic), Nas Matinas dos Reys. Evora. Anno de 1704; in 8.º peq. de 24 pag. numeradas; contém 8 Vilhancicos.

Villancicos, etc. (meſmos dizeres). Evora. Anno de 1705, in 8.º peq. de 28 pag., contém 8 Vilhancicos.

Villancicos, etc. (idem). Evora. Anno de 1702; in 8.º peq. de 24 pag.; contém 9 Vilhancicos.

Villansicos (ſic), etc. (idem). Evora. Anno de 1703; in 8.º peq. de 32 pag.; contém 8 Vilhancicos.

Uillancicos (ſic), etc. Evora. Anno de 1704; in 8.º peq. de 23 pag.; contém 9 Vilhancicos.

Villancicos, etc. Evora. Año de 1705; in 8.º peq. de 24 pag.; contém 9 Vilhancicos.

Poſſuimos mais uns quatro volumes de *Vilhancicos,* cantados nas capellas dos reis D. João IV, D. Affonſo VI, D. Pedro II e D. João V, no intervallo de 1653-1709. Os *Vilhancicos* mais modernos trazem a data 1719: *Villancicos que ſe cantaron con varios inſtrumiẽtos, el dia 21. di Enero en los maitines del glorioſo, Invicto, Martir S. Vicente,* etc. Lisboa, Occidental, En la Imprẽta de la Muſica. Anno 1719. A lettra é pois ainda em caſtelhano. Eſtes volumes contém 532 Vilhancicos, não contando os da Segunda Parte da collecção de 1618.

até hoje tambem nada indicam; ſão na maior parte com lettra heſpanhola, e apenas mui poucos em lingua vulgar. Uma circumſtancia tambem notavel é a falta de compoſições de Manoel de Pinho (1), ao que parece um compoſitor baſtante fecundo em *Vilhancicos* (2), e ao meſmo tempo poeta e auctor da lettra, o que não era raro n'aquelle tempo. O auctor, depois de explicar no prologo «Ao leitor» a razão porque apparece de novo (3) a publico, depois de ter dado a primeira «por rogos de hũ amigo», diz que o faz para louvor de Deus, porque lhe «da cruel pena ver entẽdimẽtos, taõ dilicados & taõ ornados de ſciẽcias por goſtarẽ andar por couſas mui terreſtres deixarẽ de voar as ſupremas alturas...» Em ſeguida faz a advertencia tambem para «me aqui deſculpar de dous ou tres vilancetes portugueſes que vaõ na primeira parte a fol. 18 & 19. porque algũas peſſoas naõ mui confiadas, nem mui lidas ſe mostraraõ algũ tanto ſentidas de os lerem mas para deſculpa minha & confuſaõ dos que me culparem lhe peſſo muito que vejaõ a ſegunda parte de Alonſo de Ledeſma a fol. 117. hũ vilancete, que começa fezoſe Deus homem &c. E no liuro del Licenciado Iuan de luque, a fol. 302. outro vilancete tambem portugues, que começa, Pois con tanta gracia bela &c. E no liuro del Bachiler Matheo Fernandez a fol. 34. Onde comeca, boas nouas portugal &c. E leaõ tudo veraõ ſe ſou digno de culpa em reſponder ao que hũ pregunta & outros dizem, que tudo vai feito naõ para eſcandalizar ninguem, que naõ he tal minha tençaõ, nem tam pouco dos Autores que alego, ſenão hũ modo de galantear com a licença que o tempo dà para iſſo, porque bem ſe ſabe, que Chriſto noſſo ſeñor nem foy portuguez, nem caſtelhano» (4).

(1) *Muſicos*, vol. II, pag. 29.
(2) Vide a primeira collecção de *Vilhancicos* da nota 1, pag. 20.
(3) Note-ſe que ſe trata da *Segunda parte*, unica que podémos alcançar até hoje.
(4) *Segvnda Parte de Villancicos*, «Ao Leitor».

Por efte curiofo extracto fe vê a razão porque a lettra de quafi todos os *Vilhancicos* do *Catalogo* (falvo 37 portuguezes e 58 Negros) é em hefpanhol; a lingua portugueza havia fido abandonada defde o feculo XV na litteratura e na convivencia da côrte; e o dominio do caftelhano fó começou a decahir depois da reftauração. Todavia, ainda no fegundo decennio do feculo XVIII (1719), o *Vilhancico* fe cantava em caftelhano, como fe vê pela nota 1, p. 20, e ainda em 1722 (22 de Janeiro) era a lettra do *Oratorio* a S. Vicente, padroeiro de Lisboa, efcripta n'effa mefma lingua! Examinemos agora uma outra queftão muito importante para o *Catalogo*.

Á falta de dados pofitivos fobre o fundador ou fundadores da *Livraria de Mufica,* difficil ferá eftabelecer a hiftoria, ainda que refumida, da fua fundação e defenvolvimento até D. João IV. E muito provavel que o eftabelecimento date de reinados anteriores, pois não é crivel que uma quantidade tão enorme de preciofidades, vindas de todos os cantos da Europa, podeffe, ainda com grandes fommas, reunir-fe no curto efpaço de vinte e cinco annos, calculando mefmo que D. João IV tiveffe começado a colleccional-a já aos vinte annos (1). A Capella Real de

(1) Nafceu em 1604; começando aos 20 annos, temos 1624, e até 1649, data da publicação da primeira parte do *Catalogo,* um intervallo de 25 annos. A Bibliotheca ducal de Villa Viçofa continha decerto algumas obras muficaes, pois o feu fundador, o Duque D. Theodozio I (fallecido em 20 de Setembro de 1563) eftimava as artes liberaes, e fundou mefmo uma efchola de enfino no feu palacio, de que a mufica fazia parte (Soufa, *Hift. genealog.,* vol. VI, pag. 85). Efte mefmo efcriptor diz: «Como efte Principe era inclinado às letras, e à lição dos livros, como deixamos referido, ajuntou copiofa Livraria, que fez mais preciofa pelos muitos manufcriptos, que n'ella fe guardavão, e era ornada de globos, e inftrumentos Mathematicos muy curiofos. Eftimava os livros como as peças mais preciofas do feu thefouro, e por iffo os deixou ao Duque feu filho (avô de D. João IV) annexos ao Morgado da fua grande cafa, dizendo no feu Teftamento: = Item: deixo a minha Livraria, e todos os livros, que tiver, ao Duque de Barcellos meu filho, para que ande em Morgado, e não darà elle, nem os fucceffores, da dita livraria nenhuns livros, fem comprarem outros como elles, que metão na dita Livraria = (*Provas,* vol. IV., pag. 243 e 244, documento n.º 175, anno 1563.)

Lisboa poſſuia decerto, já muito antes de D. João IV, as obras, não ſó dos ſeus antigos Meſtres, mas até as dos auctores eſtrangeiros mais celebres.

A exiſtencia de compoſitores e artiſtas flamengos em Porgal, no decurſo dos ſeculos XVI e XVII, é hoje tão inqueſtionavel como a exiſtencia dos ſeus anteceſſores e patricios em outra arte, deſde o ſegundo decennio do ſeculo XV, iſto é, deſde que pelo caſamento da Infanta D. Iſabel, filha de D. João I, com Felipe o Bom, Duque de Borgonha, ſe eſtabeleceram relações mais intimas entre as côrtes de Borgonha e Portugal.

O que acima affirmamos, funda-ſe em factos irrecuſaveis; aſſim como aqui eſtiveram e trabalharam o illuſtre Jan van Eyck (1) e ſeus collegas Antonio Moro (2) (1512-1588), Christovão d'Utrecht (3) (1493-1557), Olivel de Gand, Antonio de Hollanda e outros, tambem podemos affirmar a exiſtencia dos notaveis compoſitores da celebre eſchola flamenga. Os nomes que ajudam a ſuſtentar eſte facto hiſtorico, que ſe affirma aqui pela primeira vez, ſão os ſeguintes: Phelippe Rogier (4), Re-

(1) A chegada d'eſte illuſtre pintor teve logar a 26 de Dezembro de 1428 (ſegundo outros a 18), havendo partido de Flandres em Outubro com a Embaixada de Meſſire Jean, ſeigneur de Roubaix et d'Erzelles. Van-Eyck, depois de executar o retrato da Infanta D. Iſabel, ſeguiu com a embaixada para o norte, atraveſſando Portugal até á Galliſa, em peregrinação a S. Thiago de Compoſtella; a embaixada foi depois viſitar o Rei de Eſpanha, deſcendo á Andaluzia para viſitar o Duque de Arona e o Rei de Granada, e regreſſou a Flandres mais de um anno depois de haver partido, a 25 de Dezembro de 1429. O retrato da Infanta havia partido logo para o ſeu deſtino.

(2) Cean Bermudes. *Diccionario hiſtórico de los mais iluſtres profeſores de las Bellas Artes en Eſpaña.* Madrid 1800, vol. III, pag. 203.

(3) *Idem*, vol. V, pag. 97.

(4) Que Phelippe Rogier eſteve em Heſpanha é inqueſtionavel, pois foi alli Vice-meſtre da capella real depois de Mateo Flecha (ſobrino) renunciar a eſſe logar. Ha todavia indicios que nos levam a crêr que tambem eſteve em Portugal. O *Catalogo* indica (pag. 422): *Primeira parte das Cançoens de Phelippe Rogier, a 4. 5. 6. as que tẽ por ſinal hũa ✠ ſe treſladarão dos ſeus meſmos borradores.* Mais adiante (pag. 428) acha-ſe, entre uma grande liſta de *Vilhancicos* em heſpanhol, um em *portuguez*, e na pagina immediata (429) encontra-ſe mais um em *portuguez*, e um em *ne-*

naut de Melle (1), os compofitores da mefma efchola, Nicolas

gro: «Turo lo neglo, que aqui fá, folo & a 4». A pag. 383 ha mais outro, *negro:* «Hu, hu, hu, a duo. Cantaremo la Nacimento a 5». Não é crivel que Rogier efcreveffe eftes *Vilhancicos* para a côrte de Madrid, mas fim que foffem compoftos em Portugal. Fétis diz na fegunda edição (1864) da *Biogr. Univ.* (vol. VII, pag. 295) que as composições de Rogier eram desconhecidas até ha pouco, o que não admira, pois a maior parte eftavam na Livraria de D. João IV. Eis a lifta colligida nas differentes paginas do *Catalogo;* o intereffe d'ella é tanto maior, que do que efcrevemos no principio d'efta nota, refulta que Phelippe Rogier fe póde confiderar como o chefe de uma efchola que deu á Hefpanha difcipulos diftinctiffimos.

8 *Miffas* a 4, 5 & 6 vozes. (Entre ellas ha a Miffa intitulada: *Philippus fecundus,* a 4; tem a nota: «Sobre hum cantocham, que diz, Philippus fecundus, aplicadas as Syllabas aos fignos». É a mefma compofição que D. João IV cita na *Defenfa de la mufica* (pag. 37; vide tambem *Muficos,* vol. I, pag. 149).

2 *Miffas,* uma a 12 e a outra a 8; fendo efta ultima fobre um Mottette de J. P. L. Paleftina (fic).

30 *Motettes* a 4. 5. 6. & 7 vozes., com a feguinte nota: «em que estao alguns dos impreffos antes de ferem emmendados».

14 *Motettes* a 4. 5. 6. 8. 10. 12 e 16 vozes.

22 *Motettes impreffos* a 4. 5, 6 & 8.

1 *Motette.* Nuptiæ facta funt, a 6. Com a nota: «Das Bodas de Cana de Galilea».

2 *Magnificas;* do primeiro tom, a 12. com inftrumentos, e do oitavo tom, a 13.

2 *Antiphonas.* Salve regina, a 8; Salva nos, a 4.

2 *Refponforios.* Verbum caro, a 12, do *Natal* e Videntes ftelam, a 12, dos Reis.

38 *Vilhancicos* a folo. 3. 4. 5. 6. 8. & 12.

33 *Vilhancicos* a folo. 3. 4. 5. 6. 8. & 13.

2 *Verfos* do primeiro, quarto, fetimo & oitavo to (fic) para Miniftris.

3 *Cançoens* com letra a 5. & 6.

15 *Cançoens* fem letra a 4. 5 & 6.

1 *Canção* com letra a 5.

1 *Canção* com letra a 6.

15 *Cançoens* com letra a 4. 5. & 6.

21 *Cançoens* fem letra a 4. 5. & 6.

19 *Cançoens* fem letra a 5. & 6.

2 *Cançoens* com letra a 5.

Ao todo: 10 *Miffas,* 67 *Motettes,* 2 *Magnificas,* 2 *Antiphonas,* 2 *Refponforios,* 71 *Vilhancicos,* 2 *Verfos,* 77 *Cançoens.*

(1) Efte celebre compofitor efteve em Portugal no ferviço d'El-Rei D. Sebaftião e depois do Cardeal D. Henrique, como Meftre de Capella, na fegunda metade do feculo XVI, antes de 1580, epoca em que eftava já em Roma. Pelas palavras de Baini (*Memorie ftorico-critiche di Paleftrina.* Roma, 1828, vol. I, pag. 23) fe infere que Renaut de Melle efteve em Por-

tugal ainda mui joven, e que apefar de haver fido Meftre de Capella aqui, continuou, chegando a Roma em 1580, ahi os feus eftudos. Baini efcreve a propofito das duvidas de Burney *(A general Hiftory of Mufic.* London, 1789, vol. III, pag. 185 e 186) fobre a identidade de Claude ou Claudio Goudimel, com Renaut de Melle ou Rinaldo del Mele, o feguinte: «E per parlare dapprima di Rinaldo de Mel fappia il Burney, ch'ei venne in Roma ancor giovane circa il 1580. quando Giovanni Pierluigi già era confumato nell'arte: che qui continuò i fuoi ftudii, benchè già foffe ftato maeftro alla corte di Portogallo, e riufcì foave compofitore: che fu virtuofo del card. Gabriello Paleotto, patrizio bolognefe, il quale efendo paffato vefcovo di Sabina nel 1591. ed avendovi riftorata la cattedrale, ed aperto il feminario, in efecuzione dei decreti del Tridentino, conferì a Rinaldo de Mel il pofto di maeftro di cappella di quella cattedrale, e di maeftro di mufica del feminario: ch'ei guadagnoffi molto grido nella fcuola romana, per atteftato del Pitoni, che così ne parla *(Notizie MS. de contrappuntifti)*: «Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo, come ho intefo più volte dire a Francefco Foggia mio maeftro, fu l'inventore del contrappunto che fi fa per l'ordinario nelle parti dei foprani, che volgarmente vien detto cantare e foftenere la mula: e che la fua fama fi eftefe in tutta Europa, non per le fole litanie del 1589. citate dal Matthefon, ma per quatro libri di madrigali a 3. vo.», etc. Baini prova em feguida (até pag. 27) que Renaut de Melle nada tem que vêr com Claudio Goudimel, meftre de Paleftrina, e que fão duas entidades diftinctas. No fegundo volume das fuas *Memorie* (pag. 126 e 127) dá-nos Baini novidades mais intereffantes. Depois de haver notado com fatisfação os extraordinarios elogios que Renaut de Mel fez a Paleftrina após a fua chegada a Roma, proclamando-o «principi de' compofitori», diz: «Quefto encomiator di Giovanni fi fu Rinaldo de Mel gentiluomo fiammingo già maeftro in Portogallo del re Sebaftiano, e quindi del re cardinale Errico. Avvenuta nell' ultimo dì di Gennajo dell' anno 1580. la morte del ridetto Errico re cardinale, e trovandofi il Portogallo iu perigliofi torbidi per i molti pretendenti a quella corona, come Catarina di Braganza, Ranuccio duca di Parma e Piacenza, Emanuele Filiberto duca di Savoja, e fopra tutti gli altri Filippo II. re delle Spagne, il quale vinfe il partito, e fi fe coronare in Lisbona re di Portogallo col nome di Filippo I. nel mefe di Aprile del 1581; Rinaldo de Mel maeftro della corte credette efpediente di allontanarfi dal regno, e ful finire dell' anno 1580. fi recò in Roma, ove appena giunto fece ricerca di Giovanni Pierluigi, *il cui nome non folo era giunto fino nel Portogallo;* ma effendo ftate eziandio colà trafportate le di lui compofizioni fatte pubbliche per le ftampe, (o que é exacto, como fe vê pela referencia final do livro de D. João IV, *Refpveftas a las dvdas* que fe pufieron a la Miffa *Panis quem ego dabo* de Paleftina, pag. 29; o que porém Baini não notou aqui, fazendo-o todavia mais adiante, a pag. 361, é que não fó havia as obras impreffas de Paleftrina, mas até baftantes autographos; vide as *Refpveftas,* a pag. 29, ou, vifto efte livro fer rariffimo, *Muficos,* vol. I, pag. 141) *avevagli la fama teffuto un ferto di gloria fopra tutt' i compofitori».* Baini fegue fal-

du Pont (1), e talvez de Pierre de la Rue (2). A influencia dos artiſtas flamengos é evidente e domina em todos os campos

lando da apreſentação de Rinaldo a Paleſtrina, do ſeu eſpanto á viſta da ſciencia do compoſitor romano, e como o artiſta flamengo foi, por aſſim dizer, o verdadeiro arauto da gloria de Paleſtrina. Parte d'eſtas noticias foram achadas por Baini nas *Memorie a penna di varii compoſitori* posſedute già da' miei antichi colleghi, e reſtituite a me dal maeſtro Giuſeppe Jannacconi, etc. Finalmente refuta de novo Baini a opinião de Pitoni *(Op. cit.)*, ácerca da identidade com Goudimel, que eſte eſcriptor, já ſe vê, diz eſtivera em Portugal, quando ſendo os dous, entidades diſtinctas, não póde a eſtada em Portugal entender-ſe ſenão com Renaut de Mel. Os outros escriptores, Fétis, etc., que trataram d'eſta queſtão, tiraram as ſuas noticias de Baini.

(1) Nenhum Diccionario nos dá noticias d'eſte artiſta, o que, juntamente com a grande quantidade de compoſições, que ſe encontram no *Catalogo*, nos faz crêr que paſſou toda, ou a maior parte da ſua vida em Portugal. Foi ſeu meſtre o celebre Philippe Rogier, e devemos crêr que foi compoſitor mui diſtincto, pois n'uma época em que os compoſitores celebres, tanto nacionaes, como eſtrangeiros, não eram raros em Portugal, apreſentou-ſe a concurſo para uma capella importante da capital, como ſe vê pela ſeguinte rúbrica do *Catalogo*, pag. 381: «*Eſta Antiphona* = (Salua nos Domine =, a 5.), *& a Canção acima* (na meſma pag. = Que raçon podeis vos tener =, a 5. *forão feitas na opoſição da Encarnação.*» O que não é ſabido, é ſe com effeito Nicolas du Pont alcançou o logar em queſtão; entretanto, tal era a conſideração de que goſava, que um dos noſſos compoſitores mais diſtinctos, o celebre e fecundiſſimo compoſitor de *Vilhancicos*, Fr. Franciſco de Santiago, lhe fez a honra de tomar para thema de umas das ſuas Miſſas: *Ego flos campi*, a 8. *(Cat.*, pag 417) um motete ſeu, que ſe acha citado a pag. 381, com o meſmo titulo: *Ego flos campi*, a 8. De Noſſa Senhora. Entre as ſuas numeroſas obras, cita o *Catalogo* baſtantes *Vilhancicos*, varias *Cançoens* com lettra em francez e heſpanhol, *Motettes*, *Antiphonas*, etc. O ſeu nome varia no *Catalogo*, lendo-ſe Niculas du Pont, de Pont, e Dupont.

(2) Um facto, que adiante ſe vae ler, ácerca da exiſtencia de um explendido manuſcripto com varias *Miſſas* d'eſte auctor, e que era deſtinado a D. João III, é talvez um indicio da eſtada de Pierre de la Rue em Portugal, e a circumſtancia de Margarida d'Auſtria haver eſcolhido eſte compoſitor, para preſentear D. João III com as ſuas obras, de preferencia ás de tantos outros celebres meſtres flamengos, parece indicar que Pierre de la Rue era eſtimado e conhecido em Portugal. O *Catalogo* não indica compoſição alguma de la Rue; é verdade, que nem ſempre nas obras ſe acha o nome do auctor, limitando-ſe, por exemplo, o collector a apontar nas grandes collecções de *Madrigaes*, *Cançoens*, etc., apenas os nomes dos primeiros, acabando a enumeração (ſic): «& outros excellentiſſimos autores» — «varios autores» — ou couſa equivalente. A pag. 58. cita o *Catalogo* uns *Madrigaes*, a 5 vozes, de Piriſone Cambio (ſic), e mais abaixo, a propoſito de umas «*Cancoens Villaneſcas á Napolitana, & Madrigais*»

da arte, deſde o meado do ſeculo xv até ao fim do xvi, ſe exceptuarmos na architectura, onde os artiſtas inglezes tiveram uma certa parte; emquanto á muſica, póde-ſe affirmar tambem a exiſtencia de artiſtas vindos de Inglaterra; um dos meſtres de D. João iv foi um inglez, Roberto Tornar (1). O *Catalogo* menciona ainda Ingleber Turlur, Thomas Adam, Thomas Watſon, Liera Way, etc., nomes que em parte alguma ſe acham citados, talvez por haverem vivido em Portugal, e terem aqui deixado as ſuas obras; todavia, eſtes artiſtas inglezes filiam-ſe mais ou menos na eſchola flamenga, que eſtendeu os ſeus ramos para Italia (2), e para além do canal. Eſta influencia da arte flamenga luctou ainda longo tempo com a Renaſcença e com a influencia italiana, depois dominante. Entenda-ſe porém, que ſe por um lado os paizes de Flandres nos enviavam os ſeus artiſtas, pintores, muſicos, illuminadores, etc., tambem

a 4 vozes, de Baldiſſera Donato (ſic) «algũas *Villote* de Periſone (ſic) a 4 com a Canção da Galinha». Entretanto, eſtas obras pertencem, não a Pierre de la Rue, tambem chamado pelos italianos *Periſone*, mas ſim a Periſone ou Periſſone Cambio, compoſitor francez, que viveu um ſeculo mais tarde, e com o qual foi confundido. Demais, baſta a circumſtancia de ſe encontrar nas *Cançoens* o nome de Baldaſſare Donato, que viveu no fim do ſeculo xvi, para vêr que eſte *Periſone* não póde ſer ſenão o do appellido *Cambio*. Além d'iſſo, Fétis indica (vol. iii, p. 37) o titulo completo das *Cançoens* (ſic): *Canzoni villaneſche alla Napoletana, a quattro voci, inſieme con alcuni madrigali novamente riſtampati, aggiuntevi ancora alcune villote di Perizone á quattro,* con la canzon della Gallina, libro 1.º; Venetiis, apud Hieronymum Scottum, 1551. in 4.º obl. Tivemos de proceder a eſta averiguação, porque havendo Pierre de la Rue compoſto tambem *Madrigais* a 4. *(voci mutate)*, que Antonio Gardano publicou em Veneza em 1544, com o nome de *Periſone*, podia haver duvida ſobre a paternidade dos *Madrigais*, citados a pag. 58 do *Catalogo*. Fétis *(Biogr. Univ.)* cita, couſa curioſa, *Cambio* em duas biographias, na lettra: *Periſone* ou *Periſſone* (vol. vi, pag. 490), e Cambio Périſſon (vol. ii, pag. 164), pertencendo ambas ao meſmo nome!

(1) *Bibl. Luſit.*, vol. ii, pag. 372; teve ainda por meſtres o celebre João Soares (ou Lourenço) Rebello, que foi quem lhe facultou os primeiros ſegredos da Arte, emquanto Duque de Bragança. Vid. *Muſicos*, vol. i, pag. 131, e vol. ii, pag. 134.

(2) Ahi fundou Adrien Willaert a celebre eſchola de Veneza, anterior a Paleſtrina (Roma).

*

lhes pagavamos em troca com artiſtas portuguezes, ſahidos da influencia flamenga, e com artiſtas e artifices em outras eſpecialidades. Iſto prova a facilidade, o talento de aſſimilação com que os artiſtas portuguezes ſe apropriavam as qualidades dos ſeus excellentes meſtres. O que aqui affirmamos não ſão combinações da fantaſia, mas factos que ſe fundam em documentos em parte ineditos, em parte eſquecidos, que ſerão apreſentados em outro logar, com o devido deſenvolvimento (1).

Já antes de 1580 eram conhecidas no Reino as compoſições de Paleſtrina, «il cui nome non ſolo era giunto fino nel Portogallo; ma eſſendo ſtate eziandio colà traſportate le di lui compoſizioni fatte pubbliche per le ſtampe, avevagli la fama teſſuto un ſerto di gloria ſopra tutt' i compoſitori» (*Memorie*, vol. II, pag. 126 e 127). Baini refere iſto, como vimos, a propoſito do compoſitor Renaut de Melle, que eſteve em Portugal como Meſtre de Capella ao ſerviço de D. Sebaſtião e do Cardeal-Rei, e chegou a Roma em 1580, cheio de admiração, para vêr Paleſtrina, a quem foi apreſentado. Ora em 1580 ainda D. João IV não havia naſcido; as compoſições eſtavam pois em Lisboa, e provavelmente na Capella real, onde Renaut de Melle as havia admirado. Se porém, á viſta do que fica eſcripto, ſe prova que muito antes de D. João IV naſcer (19 de Março de 1604) já a gloria de Paleſtrina offuſcava entre nós todas as tradições artiſticas, outro tanto ſe póde dizer de Joſquin Deprès ou Deſpres, e de Chriſtovão de Morales, n'uma época muito anterior. A gloria do primeiro irradiava no meado do ſeculo XV por toda a Europa: «Mentre i più provetti diſcepoli dell' Okenheim (1420 ou 1430-1513) ſi con-

(1) O eſtudo da noſſa hiſtoria artiſtica nos ſeculos XV, XVI e XVII (que ſão os intervallos menos conhecidos) para ſer proficuo deve ſer feito debaixo do ponto de viſta comparativo, eſtudando o movimento de todas as quatro artes, cuja influencia reciproca ſe nos revelou de uma maneira ſenſivel, deſde que começámos a eſtudar o deſenvolvimento de uma d'ellas.

traſtavano a vicenda l'ardua ſalita al primo ſeggio, da cui era ſtato balzato nella tomba il loro maeſtro, ſi ſparge improvviſamente la fama, che uno ſcherzevole giovanetto trama una rivoluzione muſicale. Un tal Juſquino des Pres, o del Prato, in brev'ora diviene con le ſue nuove produzioni l'idolo dell' Europa. Non ſi guſta più altri, ſe non il ſolo Juſquino. Non v'è più bello, ſe non è opera di Juſquino. Si canta il ſolo Juſquino in tutte le cappelle allora eſiſtente: il ſolo Juſquino in Italia, il ſolo Juſquino in Francia, il ſolo Juſquino in Germania, nelle Fiandre, in Ungherìa, in Boemia, *nelle Spagne* il ſolo Juſquino» (*Memorie ſtor. crit.*, vol. II, pag. 407 e ſeg.). Note-ſe que a expreſſão de Baini = nelle Spagne = tem toda a razão de ſer, porque em arte não exiſtiam barreiras entre Heſpanha e Portugal, meſmo depois da ſeparação em 1640. Ainda uma outra prova da grande popularidade de Joſquin na peninſula, e n'eſte caſo particularmente em Portugal ſe encontra no *Auto do mouro encantado* de Antonio Preſtes (*Autos de Antonio Preſtes*, 2.ª edição extrahida da de 1587, reviſtos por Tito de Noronha. Porto, 1871, pag. 353, fol. 126 da 1.ª ed., na ſeguinte paſſagem:

FERNÃO: Ah, meu Joſquim, meu Morales
quantos males
ſolfaes a me querer mal!

GRIMANEZA: Não ſe tocam atabales,
nem ſe enchem montes Nales
ſe não d'eſſe mal mortal.

Não deve admirar a circumſtancia de vêr aqui juntos os nomes de Joſquin e de Morales, pois baſta lembrar que eſte fôra meſtre de Franciſco Guerrero, tambem não menos celebre entre nós, e que diz d'elle n'um volume das ſuas obras, que exiſte na Cathedral de Toledo: «famoſo *ubique terrarum*». T. Braga (*Hiſtoria do Theatro*, ſeculo XVI. Porto, 1870, pag.

324) põe a epoca da factura do *Auto do mouro encantado* entre 1543-1587; entretanto, sendo as épocas até hoje mais provaveis da vida de Morales: 1512-1553, é natural que o compositor hespanhol já fosse celebre entre nós muito antes de 1543, pois em 1541 já existia a sua primeira obra impressa *(Magnificat octo tonorum,* Roma, fol. (encontra-se no *Catalogo* a pag. 33). A fama de Josquin data provavelmente ainda de mais longe, talvez do começo do seculo XVI, sendo as datas provaveis da sua vida 1439-1515. O *Catalogo* indica numerosas composições sacras de ambos os compositores.

As relações entre os paizes de Flandres e Portugal, de que atraz fallamos, continuaram ainda depois da morte da Infanta D. Izabel, e mesmo de seu marido Felippe o Bom, graças ás relações e casamentos entre as casas de Portugal e de Austria (1). (Habsburgo-Borgonha, 1477). Os presentes e trocas de cá e de lá eram frequentes e importantes. A Bibliotheca de Bruxellas conserva ainda hoje um magnifico volume in-folio atlantico, que contém 7 *Missas* de Pierre de Larue (ou La Rue), sendo seis a 5 vozes, e a setima a 4. O volume adornado com lettras, arabescos, retratos e outros emblemas, é de todo o ponto explendido e foi feito em 1530 para ser enviado a D. João III e sua mulher D. Catharina d'Austria, irmã de Carlos V; foi esta princeza que fez o pedido a Margarida d'Austria, rogando-lhe para lhe remetter uma collecção de Missas de um dos seus melhores compositores. Os retratos dos dous principes encontram-se na segunda folha, prostrados diante de um genuflexorio; os brazões respectivos vêem-se suspensos em duas columnas; os amores-perfeitos *(pensée),* margaritas e violetas são uma delicada allegoria *(pensez à Marguerite)* á generosa offerente, a princeza governadora dos Paizes-Baixos

(1) D. Manoel casa com D. Leonor, irmã de Carlos V, que depois lhe pede sua filha, a Infanta D. Izabel.

Margarida d'Auſtria, tia de Carlos v, e por iſſo tambem da mulher de D. João III. É de crêr que não foſſe o unico preſente que a celebre princeza, tão amante das lettras e tão intelligente protectora dos artiſtas, havia deſtinado a Portugal; dizemos deſtinado, porque o volume não chegou a ſahir dos Paizes-Baixos, provavelmente por cauſa da morte da princeza (1530). O precioſo manuſcripto paſſou para a capella dos principes governadores, deſappareceu em 1792 durante a invaſão franceza na Belgica, foi depois comprado pelo celebre amador Van Hulthem n'uma venda publica, e paſſou emfim para a Bibliotheca real de Bruxellas, quando eſta comprou toda a collecção do bibliophilo (1).

As noſſas relações com a côrte de Borgonha eram tão intimas, que nas celebres feſtas de Malines, onde Margarida de Auſtria, rodeada de artiſtas, de ſabios e da nobreza de Flandres tentava afugentar a ſua melancholia—ſe executavam danças, como a *Portugaloiſe* (2), ſem fallar na *Navarroiſe, Barcelone,* na *danſe du roy d'Eſpagne* e outras. A meſma Bibliotheca real de Bruxellas, que poſſue o volume das *Miſſas* de Pierre de la Rue, conſerva um volume pequeno e oblongo, onde eſtão annotadas as melodias d'eſſas *baſſes danſes* (3) em lettras de ouro e prata ſobre fundo preto, e o eſtado melindroſo d'eſte indiſcreto livrinho indica bem o uſo que teve na côrte da ſua real poſſuidora.

D. João III não ſe intereſſava menos pela arte, do que ſua mulher; por ſeu pedido veio Don Luis Milan a Portugal, o auctor do *Maeſtro, ó muſica de Vihuela,* e tal foi o conceito

(1) Ed. Fétis. *Les muſiciens belges*. Bruxelles, 1848. Vol. I, pag, 117, de onde Fétis (*Biogr. Univ.*, vol. v, pag. 202) o copiou.

(2) Ed. Fétis. *Les muſiciens belges*, vol. I, pag. 121.

(3) O auctor das inſtrucções geraes para danſar a *danſe noble,* que precedem a notação das melodias, explica o titulo: «On l'appelle ainſi, dit-il, parce que quand on la danſe, on va en paix, ſans ſe démener, et le plus gracieuſement que l'on peut».

e eſtimação que ficou fazendo do ſeu talento, que o nomeou gentil-homem, e lhe deu uma renda de 7:000 cruzados (1). A protecção que os principes portuguezes davam á arte, levava muitas vezes os compoſitores, até os eſtrangeiros, a offerecerem-lhes as ſuas obras; aſſim vemos Franciſco Guerrero, de quem adiante trataremos mais extenſamente, dedicar a D. Sebaſtião o primeiro livro das ſuas *Miſſas,* impreſſo em Paris em 1566 (2), iſto é, ainda durante a regencia (1562-1568) do Cardeal-Infante D. Henrique, apeſar do volume dizer na dedicatoria: *Sebaſtiano Luſitaniæ Algarbiorumque Regi.* A protecção, dada pelos noſſos reis e principes á arte muſical, data porém de mais longe. D. Diniz havia fundado, conjunctamente com a Univerſidade (1290), uma cadeira eſpecial de Muſica, regida por um Lente; o meſmo monarcha organiſou em Lisboa a Capella real, inſtituida no ſeu palacio (então caſtello de Lisboa) ſob a protecção de S. Miguel (3), e ordenou que n'ella ſe cantaſſem as *horas canonicas,* ſegundo o rito romano, por ventura pela primeira vez em Lisboa. Anteriormente já a Rainha D. Beatriz, mãe d'el-rei D. Diniz, havia inſtituido uma capella em Torres Vedras. Os ſeus ſucceſſores eram egualmente affeiçoados á arte; D. Pedro I (4), ſeu filho D. João I (5),

(1) S. Fuertes. *Hiſt. de la muſ. eſpañ.*, vol. II, pag. 176, nota 1.

(2) *Liber primus Miſſarum Franciſco Guerrero Hiſpalenſis Odei phonaſco authore.* Pariſiis ex typographiâ Nicolai du Chemin, 1566, cum privilegio regis, in fol. gr. de 156 folhas. A dedicatoria diz: *Sebaſtiano Luſitaniæ Algarbiorumque Regi, et Aethiopiæ, ac ultra citraque in Aphrica potentiſſimo Domino Franciſcus Guerrerus Hiſpalenſis S.P.D.* O volume contém 4 Miſſas a 5 vozes, 5 Miſſas a 4, e 3 Motetes a 5, 6 e 8 vozes; exiſte um exemplar d'eſta precioſidade na Bibliotheca imperial de Vienna.

(3) *Os Muſicos Portuguezes,* vol. I, pag. 155. *Esboço hiſtorico ácerca da Capella dos Reis de Portugal,* na biographia de D. João V, pag. 150-169, e nos *Documentos hiſtoricos* (N.º 3). *Quadro hiſtorico da Origem, Progreſſo e Decadencia da Capella Real de Muſica dos Reis de Portugal,* deſde 569 até 1826.

(4) *Op. cit.*, vol. II, pag. 18-20.

(5) *Idem,* vol. II, pag. 18.

depois D. Duarte (1), o illuſtre auctor do *Leal conſelheiro*, e que reformou a Capella real, e ſobretudo D. Affonſo v (2), a quem ſe attribuem medidas importantes ácerca da Capella real, mandando vir de Inglaterra uma copia do *Ceremonial*, que os Reis alli uſavam, para ſervir expreſſamente para a ſua propria; o meſmo principe fez com que Triſtão da Silva (3) eſcreveſſe o ſeu livro *Amables de Muſica*, uma das noſſas primeiras obras ſobre muſica (ſeculo xv), (cujo manuſcripto estava na Livraria de D. João iv), e aproveitou tanto com as lições do ſeu meſtre, que ſegundo Barboſa Machado (4), «ſahio tão eminente que podia diſputar com elle». D. Manoel (5) tinha pela muſica um goſto particular, e ſeus filhos, o Infante D. Luiz (6), e a Infanta D. Maria (7) cultivaram a muſica, o primeiro até ſcientificamente, em virtude dos ſeus eſtudos mathematicos com o celebre Pedro Nunes. D. Manoel dotou a Capella real com muitas regalias, além das rendas concedidas já por D. João ii. D. João iii não ſe deſcuidou, como vimos, em continuar uma protecção ſempre creſcente, e os Felipes imitaram os principes portuguezes; a 2 de Janeiro de 1592 deu-lhe Felipe ii (1.º em Portugal) os primeiros *Eſtatutos*, e pelo *Quadro das deſpezas* que publicámos nos *Muſicos* (8), ſe póde avaliar até que grau de proſperidade havia então chegado, contando: 1 Meſtre de Capella, 24 Cantores, 18 Moços de Capella e 2 Organiſtas ou Tangedores; apeſar das alterações feitas a 30 de Agoſto de 1608 por Felipe ii, a pedido do

(1) *Os Muſicos Portuguezes*, vol. i, pag. 91.
(2) *Op. cit.*, vol. i, pag. 2-3.
(3) *Idem*, vol. ii, pag. 177; e vol. i, pag. 3.
(4) *Bibl. Luſit.*, vol. iii, pag. 765.
(5) *Os Muſicos Portug.*, vol. i, pag. 222-223.
(6) *Idem*, vol. i, pag. 126.
(7) Duarte Nunes de Leão. *Deſcripção de Portugal*. Lisboa, 1610, cap. lxxxx, apud J. S. Ribeiro. *Hiſtoria dos eſtabelecimentos ſcientificos litterarios e artiſticos de Portugal*. Lisboa, 1871. Vol. i, pag. 63.
(8) *Documentos hiſtoricos*, N.º 1, no fim do vol. ii.

Capellão-mór D. Jorge de Athaide, ainda a parte artiſtica ſe compunha de 17 Cantores (4 Tiples, 5 Contraltos, 5 Tenores e 3 Baixos), ficando todavia o reſto na meſma fórma anterior. Á ſua frente achava-ſe então um compoſitor notavel, Franciſco Garro, de nação navarro, e de que tivemos conhecimento por uma collecção das ſuas Miſſas (1), impreſſa no principio do ſeculo XVII. Não havendo nem Eſlava (2), nem Soriano Fuertes (3), nem Saldoni (4), citado noticia alguma d'eſte artiſta, notaremos aqui as que até hoje alcançámos a ſeu reſpeito. Segundo elle meſmo diz na dedicatoria: *Potentiſſimo Hiſpaniarvm Regi Philippo hvivs nominis tertio*, entrou para a Capella real em 1591: «Decimvs octauus iam annus hic, Rex Potentiſſime, cum Philippi maximi iuſſu, Maietatis veſtræ parentis, memoriæ feliciſſimæ, regiam hanc frequento Capellam Oli-

(1) Franciſci Garri, | Natione navarri; | nvnc in regia capella oli- | ſiponenſi capellani, et in eadem mv | ſices præfecti opera aliquot: | Ad Philippvm tertivm hiſpaniarvm | Regem, ſecundi Luſitaniæ. | Nunc primum in lucem edita. | Cum facultate ſanctæ Inquiſitionis, & Ordinarii. | Oliſipone. | Ex officina Petri Crasbeeck (ſic). Anno 1609.

Eſta collecção contém:

Miſſæ quatuor, octonis vocibus tres, & vna duodenis.
Defunctorum lectiones tres, octonis vocibus.
Tria Alleluia, octonis etiam vocibus.

As partes que poſſuimos ſão:

Svp. } Prim. chor.
Altvs }
Tenor }
Alvts (ſic) } Chor. ſec.
Baſſ. }
Svp. — Chor. tert.

(2) *Lira ſacro-hiſpana*. Madrid, Martin Salazar, in-fol. Nos primeiros quatro volumes, que abrangem os ſeculos XVI e XVII.
(3) *Hiſtoria de la mus. eſpañ.* Madrid, 1855-1859.
(4) *Efemérides* (Madrid, 1860), e *Diccionario bio.-bibl. de efemér. de mus. eſpañ.* Madrid, 1868, 1.º vol. (unico publicado).

ſiponenſem, & Capellanus, & Muſices præfectus». As ſuas compoſições parecem não haverem paſſado de Portugal (1), porque meſmo eſta collecção impreſſa não ſe acha citada em parte alguma, nem conhecemos outro exemplar além do noſſo, que era da celebre Bibliotheca de Santa Cruz. O *Catalogo d'El-Rei D. João IV* menciona algumas obras, mas ſão poucas (2). Entretanto, é indubitavel que foi compoſitor mui diſtincto: «Per hos igitur annos, ne otio, & deſidia torpeſcerem, opera aliquot de re Muſica compoſui, quæ à M. V. Cantoribus publicè, & priuatè decantata *publicè, & priuatè placuerunt; aliiſque tum noſtræ, tum exteræ gentis nationibus communicata cunctorum calculis ſunt comprobata*». E em ſeguida: «Cúmque aſſiduè efflagitarer, vt ea in communem omnium vſum quantocyus (ſic) dimitterem, conſenſi tandem; cum, vt

(1) Apeſar da phraſe que abaixo ſe lê: «tum exteræ gentis nationibus communicata». Eſſes artiſtas eſtrangeiros eſtavam provavelmente aqui eſtabelecidos, e não ſahiram do reino.

(2) *Miſſas* (*), & hũa de diffuntos, & Alleluyas. a 8. & 12.

Alma dormida deſpierta. a 3. & 6.
Bente commigo Miguel. a 3. & 5.
Entre las doce, y la una. a 4. & 6.
A la media noche. a 8.
} *Vilhancicos da Natividade.*

Aqui para entre los dos. a 4. & 6.
Deſpertad ſeñores. a 3. & 6.
Eſte manjar me ſuſtente. a 3.
Tenga yo ſalud. a 5.
Haganſe alegrias. ſolo. & 8.
Llegad comigo. ſolo.
Gil preguntemos los dos. a 5.
No quiero no, ſino pan del cielo. a 3. & 5.
} *Vilh. do Sacramento.*

Pſalmo. Dixit Dominus, do primeyro tom, a 8.
» Beatus Vir, do oitauo tom, a 8.
» Laudate Dominum omnes gentes, do terceiro tom, a 8.

Total: 4 *Miſſas*, 12 *Vilhancicos* e 4 *Pſalmos;* reſta accreſcentar as 3 *Lições de Defuntos*, a 8 v., e 3 *Alleluias*, a 8., já mencionadas.

(*) Provavelmente a collecção que indicámos já na pag. 34, nota 1; iſto é: 3 Miſſas a 8, e uma a 12.

*

vrbis huius noſtræ votis ſubſcriberem, tum maximè, vt orbis totius commodis inſeruirem, Capellæque noſtræ decus, & gloriam augerem». A dedicatoria é datada de Oliſipone XVII. Kalendas. Maias. M.DCIX. Se pois Franciſco Garro eſperava augmentar com eſta collecção de *Miſſas* a gloria da Capella real, é porque o ſeu eſtado era proſpero e a mudança de dynaſtia não havia diminuido, mas antes augmentado o ſeu brilho primitivo. Os Vice-Reis, nomeados pelos Felipes, cuidaram ſempre com zêlo da Capella real, até que finalmente pela revolução de 1640, entraram as couſas n'uma nova ordem, pelas providencias de D. João IV. Os Felipes foram, em geral, apeſar do ſeu caracter ſombrio, fanatico e até revoltante em aſſumptos religioſos e politicos, protectores das artes e mui affeiçoados á muſica (1), e Felipe III de Portugal e IV de Heſpanha, não era ſómente ſimples amador, mas cultivava a arte com ſaber e talento. D. Antonio Caetano de Souza, fallando da attenção que a muſica merecia aos principes mais illuſtres no ſeculo XVII, diz (2): «Foy naquelle ſeculo muy valída dos Principes a Muſica, em que ſe diſtinguirão tambem o Emperador Fernando III, e El Rey D. Filippe IV de Caſtella, os quaes não ſó forão intelligentes deſta ſuave Arte, mas compuzerão Motetes, que El Rey D. João tinha na ſua Livraria da Muſica (3); e entre outros era hum Soneto que El Rey D. Filippe compuzera, e havia poſto em Solfa, que começa:

> «Yaze a los pies de aquel ſagrado Leño
> Bañada en tiernas lagrimas Maria».

Eſta citação confirma pois o que Soriano Fuertes diſſe (4),

(1) Vide *Hiſtoria de la mus. eſpañ.* Vol. II, cap. XIV e XVI, e vol. III, cap. XVIII e XIX.
(2) *Hiſtoria geneal. da caſa real.* Vol. VII, pag. 242.
(3) O *Catalogo* não dá porém noticia d'eſtas compoſições, que talvez viessem mencionadas na 2.ª Parte.
(4) *Hiſtoria de la mus. eſpañ.* Vol. III, cap. XIX, pag. 137 e 138.

ſem a conhecer, mas baſeado em outros dados, ácerca dos talentos de Felipe IV como compoſitor.

Diziamos pois que é muito provavel (e o que deixámos dito o confirma) que a Capella real de Lisboa já tiveſſe em depoſito baſtantes precioſidades artiſticas, aſſim como as outras capellas de muſica nos conventos e egrejas da capital. A arte muſical havia entrado deſde o principio do ſeculo XVI (Franciſco Guerrero (1) 1528-1599, Antonio Ferro, Manoel Mendes) n'um periodo de extraordinaria floreſcencia, que durou até á ſegunda metade do ſeculo XVII. D. João IV entrava na Arte no momento mais propicio, quando em Lisboa floresciam Manoel Machado, Felipe de Magalhães, e outros nomes já celebres.

A grande eſchola de Duarte Lobo havia chegado em 1640, quando D. João IV entrou em Lisboa, ao auge da ſua gloria, porque já em 1626 eſcrevia o celebre theorico Antonio Fernandes: «A primeira, & principal (razão), & que nos da mais força he a muita ſufficiencia, & rara doutrina que de tam ſotil, & calificado engenho nos eſtà moſtrando a *grande multidão, e copia de diſcipulos* que de trinta annos a eſta parte tem ſahido do Clauſtro da noſſa ſancta Sè de Lisboa pera muitas, & diuerſas (ſic) deſtes Reinos de Portugal, & *Caſtella* (2) doutrinados todos pella mão, & diſciplina de v. m. não ſomente na Arte da Muſica, mas ainda na virtude, & bons coſtumes, etc. (3).

Coimbra fornecia tambem valioſos elementos para a noſſa vida artiſtica; a cadeira de muſica, fundada em 1290 com a Univerſidade, tinha ſido occupada, deſde o meado do ſe-

(1) Vide o *Appendice*, no final d'eſte livro. Não incluimos aqui a nota pela ſua grande extenſão.
(2) Aqui temos já uma explicação da emigração dos noſſos artiſtas para Caſtella. Vide atraz, pag. 2, e *Muſicos*, vol. II, pag. 197, nota *c*.
(3) *Arte de Mvſica de canto dorgam, e Canto Cham*, etc. Lisboa, por Pedro Craesbeeck, 1626, in 4.º *Dedicatoria*.

culo XVI fucceffivamente por homens notaveis, como Aranda, Balthazar Telles, Pedro Thalefio e Fr. Antonio de Jefus, fendo eftes dous ultimos, Lentes em vida de D. João IV. Os recurfos para o eftudo não faltavam decerto aos conventos de Coimbra, ricos na maior parte, fobretudo ao opulento mofteiro de Santa Cruz dos Conegos regrantes de S. Agoftinho. Uma das provas mais evidentes das grandes riquezas que elles encerravam, fe vê na propria Arte de Thalefio (1). N'efte livro didactico, notavel pela clareza da fua expofição, refumida e confubftanciada dos melhores auctores, cita o theorico as obras mais notaveis, não fó as impreffas no feu tempo, mas os tratados mais preciofos da edade media, que, impreffos pofteriormente, elle fó podia haver confultado em copias manufcriptas; nem faltam mefmo os efcriptores gregos fobre a mufica! E note-fe que as citações não fão fó meio para alardear erudição, mas provam um conhecimento effectivo e completo das obras citadas. Alli fe acham os preciofos tratados manufcriptos de John Hothby ou Hothbus, de Jean de Muris, de Marchettus de Padua, de Berno, de Tinctoris, os rariffimos tratados impreffos de S. Bernardo, de Giorgio Valla, de Petro Canutio, de Othmar Lufcinus, de Nicolaus Burtius, de Stephano Vanneo, de Pietro Aaron, de Glareanus, de Gaffori, de Pedro Cerone, todos ou quafi todos os tratados mais notaveis dos theoricos hefpanhoes: S. Ifidoro, Francifco Salinas, Guilherme de Podio, Martin de Tapia, Fr. Juan Bermudo, Bifcargui, de Andres de Monferrate, Montanos, Spinofa, Melchior de Torres, Tovar; finalmente, todos os tratados mais notaveis publicados na Italia até á data da fua *Arte* (1628). Uma pequena lacuna achámos nós na falta do celebre tratado de Bartolomeo Ramis de Pareja *(De Mufica*

(1) *Arte de Canto Chão.* Coimbra, na impreffão de Diogo Gomez de Loureiro, 1628, in 4.º; 1.ª edição em 1617, in 4.º

traƈtatus, 1482) e dos commentarios em manuſcripto de Prodoſcimo de Beldomandis ao *Speculum muſicæ* de Jean de Muris. Salvo iſto, póde-ſe dizer que Taleſio tivera á ſua diſpoſição tudo o que havia de melhor na theoria da arte (1); mas

(1) Apreſentamos em ſeguida a liſta completa dos nomes de auƈtores citados por Taleſio na ſua *Arte,* porque nos dão uma ideia, não ſó dos theſouros que havia no ſeculo XVII em Coimbra, mas ao meſmo tempo ſerve para demonſtrar em que eſtado ſe achavam os eſtudos theoricos entre nós, quaes as fontes que para elles eram de preferencia conſultadas, e quaes por iſſo as correntes artiſticas que dirigiam o noſſo movimento n'eſta arte. Taleſio dá na *Arte,* depois da «Taboada dos Capitulos», uma liſta dos theoricos conſultados, mas eſtá por ordem de nomes e entremeada com alguns (como os dos poetas Horatio, Virgilio, etc.) que não pertencem á arte muſical; além d'iſſo, alguns nomes eſtão desfigurados, em outros caſos cita Thaleſio apenas o titulo da reſpeƈtiva obra, ſem o nome de auƈtor, etc.; foi miſter pois refazer de novo o *Index,* e eſtabelecer nova ordem por appellidos, e indicar nas obras os nomes dos auƈtores; a orthographia foi conſervada, e apenas em dous ou tres caſos, em que o nome eſtava desfigurado, indicámol-o á margem, reƈtificado. Alguns dos auƈtores citados ſão deſconhecidos, e não ſe acham em Fétis; por iſſo examinámos detidamente a *Arte,* pagina a pagina, a fim de vêr ſe era poſſivel achar o titulo das obras pertencentes a eſſes auƈtores, o que em geral alcançámos.

Aaron (Pedro) Florentino
Ambroſio (Santo)
Aretino (Guido)
Ariſtoſſeno
Ariſtoteles
Artuſi (João Maria)
Auguſtinho (Santo)
Baronio (Caeſar)
Beda, Venerauel
Benediƈto VIII, Papa
Bermudo (Fr. João)
Bernardo (São)
Berno, Abbade
Biſcargui (Gonçalo Martinez)
Boetio (Seuerino)
Burtio (Nicolao)
Canuntio (Pedro)—leia-ſe: Canutio
Carreira (Antonio)
Cerone (D. Pedro)
Chriſto (Fr. Eſtevão de)
Criuello (Fr. Hieronymo)
Dias (João) Sochantre
Euclides
Fabro (Jacobo) Stapulenſe
Gafforo (Franchino)
Gallilei (Vicentio)
Gelius (Aulus)
Genebrardo Patricio
Glareano
Gregorio Magno (São)
Hieronymo (São)
Joannes, Pontifex XX
Joannes, Pontifex XXII
Luſitano (Vicentio)
Macrobius
Magalhães (Phelippe de)
Marchetto Paduano
Martins (João) Presbytero
Milão (D. Luis)
Mirauete
Monſerrate (André de)
Montanos (Franciſco de)
Morales (Chriſtouão de)
Moya (João Perez de)

onde exiſtiam eſſas extraordinarias precioſidades? Não o ſabemos com certeza, mas é de preſumir que fizeſſem parte da famoſa livraria do moſteiro de Santa Cruz, porque ainda em 1870 achámos, depois do depoſito dos livros dos conventos haver ſido eſpoliado, vandaliſado, vilipendiado e roubado da maneira mais infame (1), baſtantes tratados precioſos e raros, que

Muro (João de)
Ottobio (João) Carmelita — leia-ſe: Hothby (John)
Ottomano, Luſcinio Argentino — leia-ſe: Luſcinius (Othmar)
Paepius (Andreas)
Perſius
Podio (Guilherme de)
Pontio (Pedro)
Pythagoras
Quintiliano (provavelmente Ariſtide)
Rhau (Gregorio)
Roſeto (Bras)
Salinas (Franciſco)
Siculo (Diodoro)
Spataro (João)
Spinoſa (João de)
Tapia (Martin de)
Thimoteo Mileſio
Tigrini (Oratio)
Tintor (João)
Tolomeo — leia-ſe: Ptolemeo
Torres (Melchior de)
Touar (Franciſco)
Turnebus (Adrianus)
Valla (Gregorio)
Vaneo (Stephano)
Vizentino (D. Nicolao)
Vuollico (Nicolao)
Yſidoro (São)
Zacconi (Ludouico)
Zarlino (Joſeph).

TRATADOS VARIOS

Lux bella (auctor Dominicum Duranium).
Margarita philoſophiæ (ou o tratado de Gafori, ou alguma das Encyclopedias conhecidas com aquelle titulo, e que tratavam geralmente da Muſica n'um capitulo eſpecial).
Recanetum de muſica aurea (auctor Stephano Vanneo).
Theſouro illuminato (auctor Frate Illuminato Aiguino da Breſſa).
Toſcanello de Muſica (auctor Pietro Aaron).
Faſciculus chronic. antiquar. (?).
Flor. Angelico (?).

(1) Não achamos termos para claſſificar a maneira brutal como os noſſos ladrões — bibliophilos — bibliomanos, *et aliqua* aſſaltaram os precioſos reſtos, que, por eſtarem diſtribuidos nos conventos das provincias, eſcaparam aos deſaſtres incalculaveis do terremoto; não temos palavras para claſſificar a incuria criminoſa dos poderes publicos, que em logar de velarem com os olhos de Argus por aquelles reſtos da ſciencia, os deixaram entregues á rapacidade dos eſpeculadores. Um dia virá em que, da noſſa parte ao menos, havemos de apontar *à toutes lettres* os nomes d'alguns d'elles heroes, que ſe vão achar incluſivè nas fileiras dos actuaes lentes da Univerſidade. Os roubos praticados na bibliotheca d'eſte eſtabeleci-

pertenceram todos, ou quaſi todos, á livraria do célebre convento, como notámos pelas rúbricas (1). Coimbra não ficava

mento excedem tudo o que ſe póde imaginar. O Conde de Raczynski, diz: «La perſonne à laquelle était *confiée* en 1835 la ſurintendance de cette bibliothèque a fait, dit-on, le métier le revendeur de livres. Un loup dans une bergerie ne ſe ferait pas trouvé plus à l'aiſe» (*Les Arts en Portugal*, pag. 471). Eſte lobo ou ladrão (como queiram) chamava-ſe: Manoel de Serpa Machado.

Não ſe imagine porém, que a ladroeira acabou em 1835; de então para cá tem continuado as meſmas façanhas, e ainda ha pouco, pedindo o noſſo amigo Tito de Noronha uns apontamentos ácerca de um livro raro ao eſcriptor Joaquim Martins de Carvalho, eſte lhe reſpondeu (ſic):

«Para ſatisfazer ao pedido de V., dirigi-me á Bibliotheca da Univerſidade, e procurei no gabinete reſervado, onde muitas vezes o tinha viſto (a propoſito do *Eſpelho de perfeyçam*, Coimbra, 1533—impreſſão feita pelos Conegos de Sancta Cruz), e com indignação minha vi, que o haviam d'alli *furtado*.

«*Já não é o primeiro*, pois que ha tempo d'alli furtaram os *Colloquios dos ſimples*, de Garcia da Orta!

«Coimbra 16 de Novembro de 1872.»

Os lentes da Univerſidade e outros intimos dos empregados ainda hoje levam para ſuas caſas os livros que querem, ſem darem o menor ſignal, ſalvo a probidade do nome de *lente*, ás vezes bem problematica; o reſultado, ſe algum d'elles vae viajar, ſahe de Coimbra ou morre, é ficar o volume á mercê da ſorte. Chega-ſe á Bibliotheca, pede-ſe por acaſo o livro (como nos ſuccedeu já), e depois de longa eſpera, para não perturbar o *dolce far niente* dos varios empregados, que, paſſeando, contemplam os brilhantes frecos da abobada, recebe-ſe a reſpoſta: *não ſe acha;* a quem fôr teimoſo, e fallar em *Catalogo*, moſtra o empregado, franzindo a ſobrancelha, um qualquer groſſo volume, onde nos aponta mui cynicamente para um: *falta*, que á força de repetir-ſe, torna o groſſo volume em miſero eſqueleto.

(1) São os tratados de Cerone (*Melopeo*, 1613); de Th. de Sancta Maria (*Arte de tañer Fantaſia*, 1565); Lorente (*El porqve de la mvſica*, 1672); Naſarre (*Eſcvela mvſica*, 1723); G. Salvatore (*Porta avrea*, 1641, 3.ª ed.); Tapia (*Vergel de mvſica*, 1570); V. Lvſitano (*Introdvttione fac. et nov. di canto fermo*, 1558), etc., etc. Eſtes precioſos tratados foram comprados pelo auctor ao livreiro Demichelis, que arrematou o depoſito de livros dos conventos por uma ſomma irriſoria.

As raridades muſicaes que nós poſſuimos, tanto em obras nacionaes como eſtrangeiras, e de que appareceu, relativamente ás primeiras, já noticia no vol. II dos *Muſicos Portuguezes* (Bibliographia muſical, pag. 241-301) foram compradas á cuſta de ſacrificios, e não temos por iſſo a menor dúvida de indicar a procedencia de cada uma d'ellas, como o faremos

atraz da capital; a capella de Santa Cruz havia de ſer com certeza uma das mais bem dotadas, embora as noticias que temos ácerca d'ella ſejam eſcaſſas.

Evora, rivaliſava em artiſtas com Lisboa, e apreſentava Manoel Rabello, o illuſtre Fr. Manoel Cardoſo (1), Antonio Pinheiro (2), etc.; e não menos notavel era a propria capella ducal, eſtabelecida em Villa Viçoſa pela caſa de Bragança (3).

n'uma *Nota de alguns livros raros*, que ſerá brevemente publicada, para que os inveſtigadores eſtrangeiros ſaibam a quem ſe dirigir, caſo neceſſitem de apontamentos, que com a melhor vontade facultaremos. Se os bibliophilos portuguezes ſe reſolveſſem a fazerem todos o meſmo, ainda ſeria poſſivel apreſentar uma liſta de obras rariſſimas, que muito eſcriptor nacional e eſtrangeiro não ſabe onde encontrar, e que deixa por iſſo de conſultar. Seria um verdadeiro ſerviço preſtado á ſciencia, mas que para ſer realiſavel tem o *pequeno inconveniente* de ſe ter de revelar a procedencia dos reſpectivos volumes, o que em viſta da eſcandaloſa chronica dos noſſos bibliophilos, ou antes bibliomanos, ſe torna um obſtaculo ſério. Podendo nós, com a mão na conſciencia, fazêl-o, temos o direito de amarrar os culpados ao pelourinho da publica vergonha.

(1) É ainda hoje altamente eſtimado na Allemanha; a grande Encyclopedia muſical, que ſe eſtá publicando em Berlin, diz d'elle: «Muitas das ſuas obras foram impreſſas, entre outras uma collecção de muſica d'egreja para a ſemana ſanta, que é gabada por todos os eſcriptores, como exceſſivamente notavel» (H. Mendel, *Muſikaliſches Converſations-lexicon*, Berlin, 1872, vol. II, pag. 318). O eſcriptor refere-ſe a um ſerviço completo para a ſemana ſanta, impreſſo ſob o titulo: *Livro que comprehende tudo quanto ſe canta na Semana Santa*. Lisboa, por Lourenço Crasbeeck, 1648, fol. Offerecido a D. João IV. Já D. Nicolau Antonio d'elle eſcrevia em 1672 (*Bibl. Hiſp.*, vol. I, pag. 263): *in facultate Muſica ævo ſuo paucis comparandus*.

(2) Para todos eſtes nomes, vide as reſpectivas biographias nos *Muſicos Portuguezes*.

(3) O breve da fundação da Capella Ducal data de 1534 (*Provas da Hiſt. Geneal.*, vol. IV, pag. 231, N.º 173, onde ſe acha tranſcripto, aſſim como os demais); a bulla da dotação é de 1552 (*Provas*, vol. IV, p. 234, N.º 174). Os outros documentos relativos á Capella, e que ſão de muito intereſſe, acham-ſe nos numeros 202-210 e 236, 237, 254, 255, 256, 258, 259, 262, 265. Os Eſtatutos da Capella Ducal, que eſtava ſob a invocação de S. Jeronymo, eſtão integralmente tranſcriptos no documento N.º 258, e foram copiados por D. Antonio Caetano de Souza do Cartorio da Caſa de Bragança. Pelo N.º 202, anno de 1575, ſe vê o «Proceſſo decernido dos Breves nelle incorporados do Papa Gregorio XIII. da deſmembração de mil e quinhentos ducados de ouro de Camera, que ſerão deſmembrados das Igrejas, e Beneficios do Padroado da Sereniſſima Caſa de Bra-

Como ſe vê, os elementos não faltavam a D. João IV, e mesmo já ſe achavam de fórma organiſados que, com esforço de meios e de intelligencia ſe podiam centraliſar os esforços iſolados, e pela reunião dos melhores talentos attingir ao *deſideratum* que D. João IV ſe propunha com a fundação da famoſa livraria; iſto é: crear a futura eſchola portugueza de muſica. Não fantaſiamos nenhum impoſſivel em attribuir-lhe eſſa ideia, que, poſto não exiſta expreſſa, ſe revela de um modo mediato, mas ainda aſſim evidente, no afan em reunir na capital todas as forças artiſticas da nação, diſperſas pelo paiz, por Heſpanha, Italia, Hollanda; na livraria eſtavam as mais precioſas compoſições eſtrangeiras e nacionaes, em autographos ou em copias; os compendios e obras em todos os ramos do enſino muſical da época, tão complexo e difficil, e para que n'aquelle Pantheon da arte nada faltaſſe, lá eſtavam ainda os retratos dos artiſtas nacionaes mais illuſtres, lembrando ao neophyto, que entrava no templo, qual o premio do eſtudo e do talento.

Os ocios do principe, emquanto Duque de Bragança, eram

gança, e ſe applicarão para ſempre à Capella Ducal de Villa-Viçoſa; importam da moeda Portugueza 681 U. (mil reis)». D. A. de Souza copiou eſte documento, que nos dá uma ideia dos grandes recurſos d'aquella inſtituição, em que a arte tinha tão largo quinhão — do Cartorio da meſma caſa. Apeſar da data (1534) do breve da erecção da Capella Ducal, já ella exiſtia em 1505, como ſe vê por um breve do Papa Julio II, para que os Capellães da Capella do Duque D. Jaime regeſſem em côro, e celebraſſem os Officios Divinos, como ſe praticava em Roma e nas igrejas do Reino. (Documento N.º 127 das *Provas*, vol. IV, pag. 82, anno 1505). O Duque D. Theodoſio I, eſtabeleceu depois no ſeu proprio palacio de Villa Viçoſa lições de Muſica: «Senão profeſſou as artes liberaes, não deixarão de lhe deverem a attenção, e aſſim eſtimou muito aos ſeus profeſſores, como já diſſemos; de ſorte, que não houve homem famoſo em alguma arte, ou habilidade ſingular, que não tiveſſe acolhimento em ſua caſa, e recebeſſe mercês ſuas, porque com todos era magnifico, e no ſeu Palacio havia lições de ler, eſcrever, de Grammatica, *Muſica*, dança, de jogar as armas, de cavallaria de ambas as ſellas; os quaes meſtres entretinha com ordenados para os ſeus criados aprenderem, e ſe exercitarem em todas as artes, gaſtando o tempo util, e proveitoſamente» *(Hiſtoria geneal.*, vol. VI, liv. VI, pag. 85).

*

todos em favor da arte; a politica era-lhe indifferente, e os azares que ella traz comſigo não ſorriam ao principe, que tinha coſtumes ſimples e ſem fauſto, e cujo animo contemplativo ſó achava o ſeu ideal no eſtudo e na comprehenſão das maravilhas da arte. De Portugal fitava os olhos na Italia, então o campo onde ſe conquiſtavam os louros artiſticos; Paleſtrina, é verdade, já morto (1524-1594), havia todavia creado uma eschola, que produziu ainda admiraveis talentos, e no tempo de D. João IV continuava Bernardino Nanini as tradições do ſeu meſtre e irmão (Giovanni Maria). Franceſco Suriano, Giovanelli, os dous Anerios (Felice e Giov. Franceſco), os diſcipulos de B. Nanini: Ugolini, Mazzocchi, Maſſenzio, Carlo Agoſtini e outros, eſpalhavam a fama da eſchola romana; a eſchola de Veneza preparava-ſe para levar por uma transformação lenta a muſica profana ao dominio univerſal, ajudada n'eſta tendencia pela eſchola de Napoles; na Allemanha deſenvolvia-ſe com extraordinario vigor uma eſchola nacional (Heinrich Schütz, etc.), que levando os ſegredos da arte italiana (eſchola de Veneza=Andrea Gabrieli=) ía dar-lhes o cunho nacional, graças á originalidade do genio germanico. A eſchola heſpanhola diſtinguia-ſe mui ſenſivelmente ao lado da italiana, em Roma, e com uma feição mais original na peninſula; o movimento artiſtico na França, comquanto não chegaſſe a ter um caracter original, havia ſido e ainda era notavel; a Inglaterra acompanhava a Italia, aſſim como já havia ſeguido a eſchola flamenga, e eſta ultima, ainda que no tempo de D. João IV houveſſe já abdicado a ſua antiga influencia, que creára a primeira eschola da Italia (Veneza—cheſe Adrien Willaert), continuava todavia a produzir obras e artiſtas notaveis. D. João IV achou pois propicia a occaſião para levantar a arte em Portugal de maneira a influir depois no ſeu deſenvolvimento futuro; não o logrou por motivos que não explicaremos aqui, porque nos levariam muito longe, mas reſta-lhe a gloria da tentativa. É pro-

vavel que a ideia grandiofa, planeada em Villa Viçofa lhe parecesse, depois de acclamado rei (1640), mais realifavel, e obrigado a abandonar o feu retiro artiftico de Villa Viçofa, e não querendo feparar-fe dos feus preciofos manufcriptos, tranfportou-os provavelmente para Lisboa, onde encontrava, depois do que já expozemos, elementos para enriquecer a fua collecção. O que porém o paiz não podia fornecer-lhe eram as obras primas eftrangeiras, excepto as hefpanholas, pelas relações intimas entre os artiftas das duas nações (1) (ainda depois da feparação politica) e as fuas frequentes viagens de cá e de lá; é verdade que os artiftas flamengos haviam deixado em Hefpanha numerofos manufcriptos em defempenho dos cargos que occupavam (2); em Portugal mefmo haviam trabalhado com-

(1) Vide o *Appendice*, no final d'efte livro.

(2) Eis uma lifta dos Meftres da Capella real de Madrid, no tempo de Carlos v e de Felipe ii, realifada fegundo os dados de Fétis; damol-a aqui apenas como um modefto fubfidio que tem relação com efte Enfaio. p. = principio; m. = meado; v. = vivia; p. a. = pelos annos:

Nicolas Gombert, p. do fec. xvi—v. 1556.
Corneille Canis ou de Hondt, m. xv—v. 1559.
Thomas Crecquillon, p. xvi—1557.
Nicolas Payen, ?—1559.
Pierre de Manchicourt, p. a. 1510-1564.
Jean de Bonmarché, p. a. 1520-1569 (?) ou 1572 (v. F. vol. v, p. 406. Biogr. de P. Maillart).
Gerard de Turnhout, 1520 ou 21-1580.
Georges de la Helle, p. a. 1545-1590 ou 1591.
Mateo Flecha, p. a. 1520-1604.
Philippe Rogier. Vice-Meftre da Capella real. em 1589.
Thomas Luis de Victoria, p. a. 1540-1608, ou 1602 (S. Fuertes).

Depois da morte d'efte ultimo figuraram fempre hefpanhoes, como Mathias Romero, aliás Capitan, Bernardo Clavijo, etc., e defde o reinado de Felipe iii ceffou a concorrencia dos artiftas flamengos á Capella real. Não fe creia porém, que com os acima nomeados fe efgota a enumeração dos artiftas que vinham de Flandres á peninfula; feria impoffivel recompôr a lifta com as noticias que até hoje fabemos; entretanto, indicaremos os feguintes: Alexandre Agricola, Giles Maillart, Gery de Gherfem, Jacques Champion, Nicole Carlier (eftes dous, Meftres dos meninos do côro da *Cap. r.)*, e por ventura os feguintes, que eftavam ao ferviço da cafa de

pofitores flamengos e inglezes, mas iffo não baftava a D. João IV. O que mais faltariam eram compofições italianas, embora alguns dos noffos artiftas já tiveffem vifitado, antes do meado do feculo XVII, a Italia. A actividade do principe fuppriu tudo; o que não havia em Portugal vinha de fóra, por agentes que eram ao mefmo tempo artiftas, e quando eftes não baftavam para as diligencias e compras de livros, não duvidava encarregal-as aos feus proprios embaixadores nas côrtes eftrangeiras. No *Catalogo* encontram-fe referencias curiofas, que confirmam o que dizemos. Uns *Mottetes*, ou *Sacræ Cantiones*, impreffos em Veneza por Angelo Gardano (1), tem (pag. 108) a nota: «Não tem autor, mas vieram por do Duque de Mantoa.»; em feguida uns *Madrigais*, a 5 vozes, impreffos pelo mefmo: «Tambem vierão por do mefmo Duque». A pag. 109 temos no N.º 435: «*Tentos de Tecla*, trefladados de hum liuro, que Francifco de Peraça (2) tangedor & Racioneiro da

Auftria no tempo de Carlos V: Clemens non Papa, Voet, Mæffens. Fétis *(Biogr. Univ.*, vol. IV, pag. 52) faz notar com acerto que a difficuldade em reconftruir o elenco chronologico da *Capella imperial* da cafa d'Auftria confifte na ignorancia da exiftencia de tres capellas, uma em Vienna, junto do Imperador, outra em Madrid, ao ferviço do mefmo principe, como Rei de Hefpanha; e a terceira (mais pequena) em Bruxellas, fuftentada pelos governadores dos Paizes-Baixos, em nome do Imperador.

Efte facto, que Fétis apontou pela primeira vez *(Biogr. Univ.*, ibid.), obriga a determinar qual o peffoal de cada uma, quando até alli fe haviam confundido os artiftas, que, embora pertenceffem todos á *Capella imperial*, eftavam ora em Vienna, ora em Bruxellas ora em Madrid.

(1) Familia de impreffores, cuja actividade abrange defde 1537 (Antonio Gardano), durante 1571-1575 (fociedade de Angelo e Aleffandro, filho de Antonio) até 1610, morte provavel de Angelo; os herdeiros imprimiram até 1650.

(2) Soriano Fuertes *(Hift. de la muf. efpañ.*, vol. II, pag. 209) falla, referindo-fe a uns verfos de Lope de Vega, de: «*Los Perazas*, fueron una familia compuefta de dos hermanos llamados Juan y Nicolas, los que tuvieron cada uno tres hijos, y tanto ellos como fus padres eran muy célebres tocadores de clavicordio, arpa, archi-laud, laud, violon, guitarra, y vandurria. Con dicha familia podia formar-fe una orquefta en aquellos tiempos». É provavel que Francifco de Peraça, de que falla o *Catalogo*. pertenceffe a effa notavel familia.

Sè de Toledo trouxe a Villa Vicoſa de varios Autores». Eſtes exemplos baſtam. Caſos havia porém em que não baſtava o dinheiro, larga e generoſamente diſpendido, nem o zêlo dos artiſtas encarregados das compras; n'eſte caſo recorria aos ſeus embaixadores no eſtrangeiro. Um d'eſtes, o celebre eſcriptor Antonio de Souza de Macedo (1), o diz poſitivamente: «...cõ deſpeza conſideravel, & diligencias particulares *(em muitas o ſervi)* ajuntou hũa numeroſa livraria das obras muſicas melhores, & mais exquiſitas,...» (2) Souza de Macedo figurou em 1641 como Secretario do Embaixador D. Antão de Almada, mandado por D. João IV a Inglaterra para fazer valer os ſeus direitos á ſucceſſão da corôa; depois, em 1651, eſteve em Hollanda como Embaixador d'El-Rei, para o meſmo fim; foi decerto n'eſtas viagens que preſtou a ſeu amo as muitas diligencias em que falla. Em outro logar (3) dá-nos Souza de Macedo a precioſa e ao meſmo tempo triſte noticia da exiſtencia do manuſcripto original do *Micrologus* de Guido d'Arezzo, que ſe achava na Bibliotheca da Rainha da Suecia, e que D. João IV alcançou como preſente, «depois de grandiſſimas diligencias que por toda a Europa fez por ſeus Embaixadores, & outros miniſtros de q̃ ſou teſtimunha, porque fiz muitas». A alta importancia d'eſta noticia, que nos vem, após ſeculos de inveſtigações, (Guido viveu no principio do ſeculo XI) revelar o paradouro do precioſiſſimo manuſcripto original, tão diſcutido pelos mais eminentes muſicographos, leva-nos a tranſcrever por inteiro a citação a que nos referimos:

«O Papa S. Gregorio Magno, no anno de *Chriſto* ſeiscentos, pouco mais ou menos, fez um canto cham para as Igrejas

(1) *Bibl. Luſit.*, vol. I, pag. 399-403.
(2) *Eva e Ave ou Maria Triumphante.* Parte I, cap. XXIII, n. 15, pag. 116. Edição de Antonio Craesbeeck de Mello. Lisboa, 1676. fol.
(3) *Op. cit.*, cap. XXIII, n. 11, pag. 114 e 115.

que ſe governava pellas ſeis, ou ſete letras primeiras do A, B, C, (1) & no anno de ſeiſcentos, & oitenta, & dous, ou oitenta, & tres o Papa S. Leão II. o reformou, mas ainda ſẽ regra certa; até que Guido Aretino, Monge da Ordem de S. Bento, Abbade de S. Laufredo, ou do Ermo de Santa Cruz de Avellana (2), que viveo pellos annos de mil, & trinta no Põtificado de João XVIII inſtituhio arte cõ o artificio das ſeis vozes poſtas na mão cõ muita clareza (3); as quais, por mais de jejuns, & orações, achou nos principios dos primeiros verſos do Hymno:

(1) Souza de Macedo refere-ſe aqui aos oito modos, quatro denominados *authenticos*, que ſão os eſtabelecidos por Santo Ambroſio, e quatro *plagaes*, que ſão os introduzidos por S. Gregorio.

(2) As duvidas que ainda hoje exiſtem, ácerca da vida d'eſte celebre auctor, apeſar dos esforços de quaſi todos os mais notaveis hiſtoriadores, diminue a reſponſabilidade dos erros que notámos nas referencias de Macedo; é duvidoſo que Guido foſſe Abbade de S. Laufredo, erro que o escriptor copiou de Voſſius, que confundiu (ſegundo Fétis, *Biogr. Univ.*, IV, pag. 146) Guido com Gui ou Guitmond, monge de Saint-Leufred, na dioceſe de Evreux; que Guido foſſe monge de S. Bento, não é certo (Fétis, 149, 1.ª col.), mas o mais ſingular é que Souza de Macedo ponha o titulo de Abbade de S. Laufredo junto com o titulo de *Ermo de Santa Cruz de Avellana*, convento da Ordem Camaldulenſe, perto de Arezzo, na Italia! A diſtancia entre Evreux e eſte ponto, não é todavia pequena; em todo o caſo, parece certo que Guido pertenceu ao moſteiro de Santa Cruz d'Avellana, e eſta parte é a que podemos acceitar de Macedo.

(3) A mão muſical não foi inventada por Guido, erro que ainda ás vezes ſe vê eſcripto entre nós, e que Forkel (*Allgemeine Geſchichte der Muſik*. Leipzig 1801, vol. II, cap. II, § 2.º) já havia refutado. Em nenhuma pagina dos ſeus eſcriptos ſe falla em tal couſa, e é opinião geralmente ſeguida pelos eſpecialiſtas que eſta invenção é poſterior a Guido, e foi feita por um dos ſeus diſcipulos; as palavras «inſtituhio arte», de Macedo, parecem dar a entender o antigo erro (refutado egualmente por Forkel, pag. 239-288) de que Guido inventou a eſchala (gamma) muſical, a notação, o ſyſtema de ſolmiſação, etc., etc., conquiſtas ficticias de que a critica o despojou hoje; como não podemos indicar em poucas linhas o que conſtitue *hoje* verdadeiramente os titulos de Guido ao noſſo reconhecimento, limitamo-nos a lembrar ao leitor a extenſa biographia de Kieſewetter (*Guido von Arezzo*. Sein Leben und Wirken. Leipzig, 1840, in 4.º, pag. 30-37, e 38-47); divergindo um pouco, o artigo de Fétis (*Biogr. Univ.*, vol. IV, pag. 146-156), e os ultimos e importantes trabalhos de Couſſemaker.

Ut queant laxis, Resonare fibris (1), & c. que tinha composto Paulo Diacono, Mõge do monte Cassino da mesma ordem de S. Bento em louvor do grande Baptista; tendo alto misterio achar as voses para louvar a Deos no canto cõposto em louvor do Sãto que se chamou *Voz* do Verbo Encarnado. Este livro de Guido [parece que se não imprimiu (2)] descobrio nosso

(1) É o verso geralmente conhecido:

> *Ut* queant laxis
> *Re*sonare fibris
> *Mi*ra gestorum.
> *Fa*muli tuorum,
> *Sol*ve poluti
> *La*bii reatum
> *Sancte* Joannes.

(2) O manuscripto original perdeu-se, com effeito, mas existem ainda hoje numerosas copias nas Bibliothecas de Oxford (Christi college), de Florença (Medicea), na Bibliothèque nationale (antigamente pertenceu á abbadia de Saint-Évroult), em Florença (Bibl. Laurentianna), no Vaticano e outras partes. O manuscripto antigo de Saint-Évroult, que é do XII seculo, passa por ser o mais completo. As copias foram até ao fim do seculo XVIII o unico recurso dos que desejavam estudar os trabalhos de Guido, pois só em 1784 é que Gerbert os publicou nos seus *Scriptores ecclesiastici de musicâ sacrâ potissimum ex variis Ialia, Galliæ et Germaniæ codicibus manuscriptis collecti et nunc primum publicâ luce donati*. Typis San-Blasianis, 1784, in 4.º 3 vol. Esta collecção, hoje bastante rara, foi o ponto de partida dos estudos scientificos que de então para cá se tem feito e inaugurou no campo da sciencia musical um methodo novo. Para voltarmos ás palavras de Macedo e á singular noticia da existencia do autographo de Guido na Bibliotheca d'El-Rei D. João IV, devemos notar que D. Antonio Caetâno de Souza (*Historia genealogica*, vol. VII, pag. 243) diz que fôra a propria Rainha da Suecia que lh'o enviou:

«A Rainha Christina sabendo o gosto, que El-Rey fazia da Musica no principio do seu Reynado, lhe mandou hum manuscripto antigo de Guido Aretino celebre author, que reduzio a Musica ao estado presente das seis vozes: *Ut, ré, mi, fá, sol, lá*, e destas, e de outras excellentes Obras deixou enriquecida a sua famosa Livraria da Musica, da qual se principiou a fazer hum excellente Catalogo», etc.

Apesar d'esta variante, inclinamo-nos a crêr mais na citação de Souza de Macedo, contemporaneo de D. João IV, seu familiar e confidente nas suas diligencias em busca de preciosidades; a relação d'este é de um livro impresso em 1676, quando a de D. Antonio Caetano de Souza data só de 1740.

Com relação ao autographo, devemos ainda fazer uma observação. S. Fuertes (*Hist. de la mus. españ.*, vol. II, pag. 53, nota 1) affirma que Guido d'Arezzo deu o autographo do *Micrologo* ao seu mestre, quando

Rey Dom IV (ſic) na livraria da Raynha da Suecia, diſem que original, depois de grandiſſimas diligencias que por toda a Europa fez por ſeus Embaxadores, & outros miniſtros, de q̃ ſou teſtimunha porque fiz muitas; a Raynha lhe enviou de preſente, & ſua Mageſtade o poz na ſua inſigne livraria de Muſica» (1).

Souza de Macedo nota a reſpeito do celebre manuſcripto: «diſem que original», mas quaſi que ſe póde affirmar que era o autographo, aliás não ſe explicam as «grandiſſimas diligencias que por toda a Europa fez»; aliás não ſe explica o afan dos Miniſtros e Embaixadores; demais, facil era a D. João IV

eſteve na Catalunha; para iſto funda-ſe o eſcriptor heſpanhol n'uma communicação que lhe dirigiu D. Felix Ponzoa (auctor da *Hiſtoria de la dominacion de los árabes en el antiguo reino de Murcia)*, que leu n'um autographo de Terradellas (compoſitor celebre, rival de Jomelli) aquella noticia. S. Fuertes já havia affirmado *(op. cit.*, vol. I, pag. 153 e ſeguintes) que Guido eſtivera na Catalunha, aprendendo a theoria da arte, depois de ter fugido do moſteiro de Pompoſa; Fetis *(Biog. Univ.*, vol. IV, pag. 147) menciona ſimpleſmente eſta ultima noticia, ſem commentarios, e Eslava nega credito a ambas *(Lyra ſacro-hiſpana* «Breve memoria hiſtorica de la muſica religioſa en Eſpaña», vol. I, pag. 12), com razões que nos parecem plauſiveis, porque não é de crêr que Guido vieſſe *eſtudar* á Catalunha depois de fugir de Pompoſa, exactamente por cauſa da inveja que alli excitava o ſeu grande ſaber; ſegundo: é fraca prova o tal manuſcripto de Terradellas, por ſer de um compoſitor que viveu 700 annos depois de Guido. Até aqui tem Eſlava toda a razão, mas a paſſagem de S. Fuertes (vol. II, pag. 52, nota 1) ainda diz o ſeguinte, de que o ſabio director da *Lyra ſacro-hiſpana* entendeu não dever tomar nota, mas que a imparcialidade nos manda aqui copiar: «En el año de 1838 he viſto (falla Ponzoa) la relacion ó catálogo que obraba en poder del P. Gerente de la biblioteca Eſcurialenſe, comprenſiva de una multitud de obras y objetos eſtraidos de aquel precioſo muſeo, en cuya relacion conſta que la obra de múſica original de Guido Aretino *El Micrologo,* llevada á la bibliotheca deſpues del año 1766, eſto es, concluida la guerra de ſuceſſion, no eſtaba en aquellos archivos en el año de 1825, ni ſe ſabia ſu paradero». Eſcaparia o autographo ao terremoto de 1755, e paſſaria da Livraria de D. João IV para Heſpanha? É uma mera hypotheſe, tanto mais duvidoſa, quanto nos inclinamos a crêr, apeſar do reſto da nota de Ponzoa, que Guido nunca eſteve em Heſpanha.

(1) Antonio de Sovſa de Macedo. *Eva e Ave,* ou *Maria Triumphante.* Theatro de Ervdiçam e de Philoſophia chryſtam. Lisboa, por Antonio Crasbeeck de Mello, 1676. Parte I. Cap. XXIII, N.º 15, pag. 115.

alcançar de Italia, Allemanha ou Hollanda uma copia (1), ſem pôr o mundo diplomatico em caçada atraz do exemplar eſcondido na Suecia; além d'iſſo, como não ſe conhece hoje o autographo, é de crêr que foi o exemplar que eſtava em poder de D. João IV.

A Livraria de Muſica d'El-Rei D. João IV póde conſiderar-ſe como a mais rica que exiſtiu, e ſeria ainda hoje, apeſar das precioſidades muſicaes das Bibliothecas de Pariz, de Londres, de Munich, de Berlin, de Vienna, do Vaticano — ainda a mais opulenta (2), calculando unicamente pela *Primeira parte do Catalogo*, unica impreſſa; e note-ſe ainda, que as precioſidades das capitaes citadas não foram colleccionadas por um ſó individuo, emquanto é provavel que a *Livraria de Muſica* foſſe reunida na ſua melhor e maior parte por El-Rei D. João IV.

Deſde Obrehet (ſic) (3), um dos primeiros meſtres da eschola flamenga (meado do ſeculo XV), até aos compoſitores do meado do ſeculo XVII, quaſi nenhum nome importante falta. A quem achar na liſta dos nomes de artiſtas, que vão no fim d'eſte trabalho, algum de menos, devemos notar que o *Catalogo*, tal como hoje exiſte, eſtá incompleto. Se a rúbrica final do primeiro volume não foſſe deciſiva para provar o dito, bastaria a referencia de Barboſa Machado a numeroſas compoſições, que elle dá como exiſtentes na *Livraria*, e que não ſe acham no *Catalogo*. O meſmo D. João IV falla e cita compoſições por ex., de Okenein (ſic) (4), que tambem alli não ſe en-

(1) Vide pag. 49, nota 2.

(2) Fallamos, bem entendido, com relação á litteratura muſical até meado do ſeculo XVII.

(3) *Catalogo*, p. 151. O ſeu nome eſcreve-ſe antes: Jacobus Hobrecht A. Reiſſmann. *Allgemeine Geſchichte der Muſik*. München, 1863, vol. 1, pag. 149.

(4) *Defenſa de la Mvſica*, pag. 32. Leia-ſe: Ockeghem ou antes Ockenheim (Johannes). É conſiderado como o chefe da eſchola flamenga (Reiſſmann. *Allg. Geſch. der Muſik*. Vol. 1, pag. 156 e ſeguintes). Deixou

contram, e que eſtavam em ſeu poder antes da impreſſão do *Catalogo* (1).

É pois indiſpenſavel não perder de viſta eſſa conſideração, por qualquer dos lados que ſe conſidere o *Catalogo,* iſto é: QUE O HERDÁMOS INCOMPLETO, DE METADE TALVEZ.

Á viſta da analyſe das riquezas archivadas nas bibliothecas das capitaes citadas, e á viſta dos catalogos das principaes livrarias muſicaes vendidas até á de Fétis (1872) — é que ſe chega a ter uma ideia do valor incalculavel da collecção de D. João IV.

Temos preſentes as noticias de uma celebre livraria muſical, contemporanea da *Livraria de Muſica,* e que pertenceu a um celebre amador flamengo, Jean-Baptiſte Dandeleu (2). Vander Straeten, que nos dá no ſeu excellente livro uma copia do catalogo d'eſſa livraria (3), é de opinião que « c'eſt comparativement la liſte la plus volumineuſe et la plus riche en livres de muſique rares et curieux » (4). A pag. 18 equipára o meſmo eſcriptor a livraria de Dandeleu ás mais ricas que as cathedraes dos Paizes-Baixos poſſuiam, e iſſo nos ſerve para

diſcipulos illuſtres, entre os quaes figura o celebre Joſquin des Prés. A epoca da ſua vida regula entre 1420 a 1430-1513, data da morte; a do naſcimento é ainda hoje incerta.

(1) O *Catalogo* traz a data 1649, e a *Defenſa* tem na pag. 44 a rubrica: «Lisboa 2. de Deziẽmbre de 1649». D'aqui talvez ſe julgue haver a *Defenſa* apparecido depois do *Catalogo,* mas n'eſſe caſo é ſingular que D. João IV não alluda uma unica vez ao *Catalogo,* talvez para não prejudicar o anonymo.

(2) ... «fils de Joſſe Dandeleu, qui, ayant obtenu le grade de licencié ès droits, devint ſurintendant du comte de Furſtenberg, gouverneur de Lillers et de Saint-Venant, et remplit, pendant la pluſgran de partie de ſa carrière, les fonctions de commiſſaire des monſtres des armées du roi aux Pays-Bas». Ed. vander Straeten. *La muſique aux Pays-Bas*, avant le XIX.ᵉ ſiècle. Documents inédits et annotés. Bruxelles, Muquardt 1867. Vol. I, pag. 18 e 19.

Dandeleu morreu em Dezembro de 1667; a data do naſcimento é desconhecida, mas ſabe-ſe que caſou a 26 de Fevereiro de 1631.

(3) *Op. cit.*, vol. I, pag. 21-37.

(4) *Op. cit.*, vol. I, pag. 20.

avaliar até que ponto chegavam as riquezas d'essas cathedraes, que deviam ter o melhor, por isso que pertenciam a um paiz, onde as imprensas de obras musicaes dos Phalesius, Susato, Waelrant, Laet, e de muitos outros, tinham funccionado activamente, desde o começo do seculo XVI. Comtudo, essa famosa livraria de Dandeleu não é nem sequer a vigesima parte do que a primeira metade do *Catalogo* indica!

Se lançarmos mão de outros catalogos de livrarias musicaes, achamos o rarissimo catalogo do celebre editor Balthasar Bellère (1), que Coussemaker (2) descobriu na Bibliotheca de Douai. Coussemaker extrahiu d'esse catalogo só o que era desconhecido aos seus antecessores, mencionando uns 35 *recueils* com nomes de auctores, e uns quatorze anonymos. Entre os compositores dos primeiros, apenas 9 eram desconhecidos em 1843; a pag. 121 diz o musicographo francez, que o *Thesaurus* contém para cima de 100 collecções *(recueils)*, e se lembrarmos que o *Catalogo* tem só nas 168 primeiras paginas *656 numeros*, estando muitas vezes 3, 5, 6 e mais collecções debaixo de um mesmo numero; se nos lembrarmos que de pag. 169-339 se contam em 6 caixões (25-30 — Numeros 657 a 743) cerca de 2259 *Vilhancicos;* de p. 340-473, uma quantidade enorme de musica sacra *(maços de latim)* em 6 caixões (31-36 — Numeros 744 a 819); e de pag. 474-525, mais 131 numeros (de 820-951, de caixão 37-40) de *livros impressos*, então chegaremos a ter uma leve ideia do que era a *Primeira parte da Livraria de Musica!*

Para se avaliar, por um unico exemplo, o enthusiasmo e os esforços de D. João IV em completar constantemente a sua famosa Livraria, citaremos um só caso: em 2 de Dezembro de

(1) *Thesaurus bibliothecarius, sive cornu copiæ librariæ bellerianæ, cum duabus supplementis.* Douai, 1603-1605.
(2) *Notice sur les collections musicales* de la Bibliothèque de Cambrai et des autres villes du département du Nord. Paris. Techener, 1843, in 8.º, pag. 121-126.

1649, data da *Defenſa* (pag. 44), poſſuia o principe 24 livros de compoſições de Paleſtrina (1), e em Setembro de 1654, data das *Reſpveſtas* (2), já poſſuia mais 1 livro de *Motetes*, 2 livros de *Madrigaes* a 4, outros 2 livros de *Madrigaes* a 5, 1 livro de *Litanias* e varias «Miſſas, y otras obras, que no ſe imprimieron, *en los miſmos borradores de ſu mano*» (pag. 29).

A reviſta das principaes bibliothecas particulares, deſde o tempo de D. João IV (Dandeleu, meado do ſeculo XVI) até Fétis (1872), e o exame dos ſeus catalogos, ainda nos inſpira maior admiração, pelo nobre enthuſiaſmo do principe portuguez, e maior peſar, pela ruina de tantos theſouros! Preſtando ainda toda a attenção e todo o reſpeito que nos merece a memoria do illuſtre Santini, e fazendo o devido elogio ás collecções de Martini (3), Becker (4), Kieſewetter (5), Gaſpari (6),

(1) ... que ſolo las que vio de Latin quien eſta eſcriue, llegan a 24. libros, doze de Miſſas, ſeis de Mottetes, dos de Offertorios, vno de Hymnos, vno de Magnificas, y otro de Lamentaciones..... (*Defenſa de la Mvſica moderna*, pag. 42). Iſto ſomma porém ſó 23!

(2) *Reſpveſtas à las dvdas*, etc.; aſſignado no fim «25. de Setiembre de 1654». Eis a liſta como alli ſe encontra:
«Doze liuros de Miſſas. à 4. 5. y 6.
Dos liuros de Offertorios. à 5.
Siete liuros de Mottetes. à 4. 5. 6. 7. 8.
Vn liuro de Himnos. à 4.
Otro de Magnificas. à 4.
Primero, y ſegundo liuro de Madrigales. à 4.
Dos liuros de Madrigales. à 5; Vno de Letanias; Otro de Lamentaciones; Miſſas, y otras obras, que no ſe imprimieron, en los miſmos borradores de ſu mano».

(3) Vide o que Burney diz ácerca da ſua celebre livraria (*The preſent ſtate of Muſic in France and Italy*. London, 1771, pag. 194-196), e Fetis (*Biogr. Univ.*, vol. VI, pag. 3).

(4) *Alphabetiſch und chronologiſch geordnetes Verzeichniſſ einer Sammlung von muſikaliſchen Schriften*. Leipzig. 1846. 4.º gr. 2. Auſg. — 1120 N.ºs

(5) *Galerie der alten Contrapunctiſten*, eine Auſwahl aus ihren Werken. Wien, 1847. 4.º gr. Não temos infelizmente o Haupt-Catalog, de que iſto é o extracto.

(6) *Catalogue de livres rares en partie des XV.e et XVI.e ſiècles* compoſant la bibliothèque de M. Gaetano Gaſpari. Paris, Potier, 1862, in 8.º — 515 N.ºs

La Fage (1), Farrenc (2), Vincent (3), Jahn (4), Fétis (5), e outros, nada ſe nos afigura ſequer de um valor relativo, comparado com os theſouros d'El-Rei D. João IV, ſalvo as Bibliothecas do ultimo e do primeiro. O catalogo da collecção Fétis não foi infelizmente publicado, e do primeiro não exiſte ſenão um extracto modeſto (6), e uma noticia mais intereſſante (7), que póde dar todavia uma ideia do amor da arte do veneravel abbade italiano, e das ſuas riquezas muſicaes. Note-ſe todavia que Santini colligiu os ſeus theſouros durante 50 annos, ſegundo Staſſof (8), com o ſocego e a paciencia que dá uma vida de eremita, n'uma epocha em que a ſeculariſação dos conventos e a liquidação das grandes caſas de Italia, lhe proporcionava riquezas extraordinarias, e por preços modicos, pela nenhuma concorrencia de compradores; que tinha diante de ſi abertas as portas de todas as bibliothecas da Italia, e as das bibliothecas eſtrangeiras, graças ás ſuas relações com as notabilidades da ſciencia muſical. Se D. João IV tinha á ſua diſpoſição meios ſuperiores, encontrava tambem grande concorrencia de compradores, e colleccionava no meado do ſeculo XVII, quando Santini tinha todo eſſe periodo decorrido e o producto

(1) *Catalogue de la Bibliothèque muſicale* de feu M. J. Adr. de la Fage. Paris, Potier, 1862. — 2300 N.os

(2) *Catalogue de la Bibliothèque muſicale théorique et pratique* de feu M. A. Farrenc. Paris, Delion, 1866. — 1567 N.os

(3) *Catalogue de livres compoſant la Bibliothèque* de feu M. A. J. Vincent. Paris, 1871. — 769 N.os

(4) *Otto Jahn's muſikaliſche Bibliothek und Muſikalien Sammlung.* Bonn, 1869, 8.º — 2884 N.os (Bibliographia moderna do ſeculo XVIII em diante). Temos á viſta todos eſtes catalogos.

(5) Vide uma noticia d'eſta celebre livraria na *Allgemeine Muſikaliſche Zeitung*. Leipzig, 1872, N.º 20, pag. 323-324.

(6) *Catalogo della Muſica eſiſtente preſſo Fortunato Santini in Roma.* Roma, 1820, in 2.º de 146 pag. Não vimos eſte catalogo, que apenas contém eſcaſſas noticias ſobre os principios da Bibliotheca Santini; é hoje raro. Muito ſuperior é a obra abaixo citada, que temos á viſta.

(7) Wladimir Staſſof. *L'Abbé Santini et ſa collection muſicale à Rome.* Florence, 1854, 8.º gr. de 70 pag.

(8) *Op. cit.*, paſſim.

da actividade de mais dous feculos, os mais fecundos na arte. D. João IV teve talvez apenas uns 17 annos uteis (1) para fe dedicar devéras á fua collecção, porque de 1640 até á fua morte (1656), occupavam os cuidados de um governo, ainda difficil e vacillante, a maior parte da fua attenção, embora o feu enthufiafmo pela arte não diminuiffe, antes crefceffe. Pofto ifto, diremos que o catalogo de Santini conta para cima de 700 nomes italianos, afóra os allemães, inglezes e francezes (2). O *Catalogo* de D. João IV menciona na fua *Primeira parte* para cima de 1000!

Fizemos eftas breves reflexões para pôr em toda a luz o verdadeiro valor do celebre *Catalogo,* e collocar D. João IV definitivamente no logar que lhe compete entre effes homens benemeritos; e ahi cabe-lhe indubitavelmente o primeiro logar, e é de juftiça conceder-lh'o. A prova da realifação dos grandes projectos do illuftre principe, eftá patente no *Catalogo da Livraria de Mufica;* o terremoto pôde fepultar os thefouros, mas não confeguiu extinguir a memoria de um facto gloriofo e de um merecimento illuftre.

Refta-nos averiguar mais um ponto de intereffe: a procedencia do exemplar unico que exifte na *Bibliothèque nationale* de Pariz.

A raridade do *Catalogo* é extrema; as bibliothecas mais ricas carecem d'elle, nenhum dos catalogos que havemos folheado, tanto de Bibliothecas publicas, como particulares, o menciona. É evidente, por eftas circumftancias, que o livro não foi pofto á venda, nem fequer diftribuido particularmente, aliás exiftiria em mais alguma parte. Como nos ficou pois effe *unico* exemplar?

(1) Havendo nafcido em 1604, admittimos que começaffe a reunir a livraria aos 20 annos, o que nos leva á data 1624, e com mais 16 annos a 1640, data da fua acclamação.

(2) Eftas noticias fão *apud* Staffof, pag. 29.

A refpeito da fua procedencia pouco podémos averiguar. Folheamos os catalogos da *Bibliothèque nationale,* e n'um dos volumes manufcriptos do principio do feculo XVIII, achámos, na fecção de bibliographia mufical, a rúbrica do *Catalogo da Livraria de Mufica.*

É efta a noticia mais antiga fobre a exiftencia do livro; todavia, no logar proprio apenas fe lia o titulo, fem indicação alguma da procedencia. Folheando porém mais tarde, muito depois da noffa chegada a Portugal, um volume, que abaixo indicamos, démos com a feguinte noticia:

« 1728. Le Comte d'Ericeira, Portugais, fait don de plufieurs ouvrages » (1).

Se a memoria não nos falha, a data do volume manufcripto, em que apparece a referencia ao *Catalogo,* correfponde áquella. O Conde da Ericeira, D. Francifco Xavier Menezes (1673-1743), não podia fer outro fenão o celebre amigo de Boileau, traductor da *Art poétique,* e fundador da *Academia das conferencias difcretas e eruditas,* que celebrava as fuas feffões no feu proprio palacio.

D. Francifco Xavier de Menezes tinha numerofas relações em França e no refto da Europa com os fabios mais illuftres da epoca. A fua livraria, no palacio (2) de Lisboa, era celebre, e comprehendia uns 18:000 volumes, entre os quaes havia manufcriptos de grande valor. A maior parte d'ella havia fido colleccionada por elle proprio. Barbofa Machado (3) diz: « Á felectiffima Livraria que herdou de feu Pay acrecentou quinze mil Volumes impreffos, e mil M. S. ».

Tambem nos conta que « a Mageftade Chriftianiffima de

(1) Le Prince. *Effai hiftorique fur la Bibliothèque du Roi anjourd'hui Bibliothèque impériale...* nouvelle édition, par Louis Paris. Paris, 1856, in 8.º, pag. 380 (Annales).
(2) Deftruida pelo terremoto!
(3) *Bibl. Lufit.*, vol. II, pag. 290.

Luiz xv (1) lhe mandou o Cathalogo da ſua Livraria em 5 Tomos e 21 Volumes de eſtampas que repreſentavaõ tudo quanto mais raro, e admiravel ſe admira na côrte de Pariz» (2).

Eſte preſente podia ſer muito bem, ou a cauſa da offerta do Conde á Bibliotheca de Pariz, ou meſmo já uma deferencia pelo ſeu preſente, ſe eſte havia ſido anterior.

O Conde amava as Bellas-Artes; poſſuia uma notavel galeria de quadros, e nas *Conferencias eruditas* era elle o encarregado da parte relativa «ás mathematicas e *artes*» (3).

Eſtas circumſtancias dão um certo valor á noſſa hypotheſe, mas é tudo quanto ſe póde avançar com algum fundamento. A raridade extrema do *Catalogo* faz-nos preſumir que não foi poſto á venda; a falta d'elle nas outras bibliothecas das capitaes da Europa leva-nos a crêr que nem ſequer foi offertado por El-Rei D. João iv, porque então era natural encontral-o, por exemplo: na Suecia, cuja ſoberana o havia, ſegundo Souza de Macedo, preſenteado com o autographo do *Micrologus* de Guido d'Arezzo. O Conde de Ericeira offerecel-o-hia já á Bibliotheca de Paris como raridade bibliographica?

Eſperemos que algum dia ſe poſſam avançar factos mais poſitivos n'um aſſumpto de tão difficil averiguação.

Falta averiguar, emfim, a queſtão talvez mais importante que ſe liga á exiſtencia da *Livraria de Muſica*.

Que influencia exerceu eſſa centraliſação, eſſe conjuncto de precioſos theſouros, ſobre o movimento artiſtico do paiz, na muſica practica e no enſino theorico?

A reſpoſta é difficil, mas não impoſſivel; é certo, que para ſe proceder com ſegurança, conviria examinar as producções muſicaes da epoca, mas ſendo eſſas quaſi *introuvables* no paiz,

(1) Reinou de 1715-1771 (Nota do a.).
(2) *Bibl. Luſit.*, ibid.
(3) S. Ribeiro. *Hiſtoria dos eſtabelecimentos ſcientificos.* Lisboa, 1871, vol. i, pag. 179.

reſtam-nos as noticias dos contemporaneos; limitar-nos-hemos aqui a breves reflexões, até que o exame dos poucos dos noſſos monumentos artiſticos, que ſe guardam ainda nas Bibliothecas de Munich, Berlin, etc., permitta avançar um juizo mais ſeguro.

A actividade dos artiſtas contemporaneos de D. João IV cifra-ſe quaſi excluſivamente na muſica ſacra, ſalvo algum *Tono*, que apparece timidamente entre uma multidão de trechos de muſica ſagrada. O exemplo peſſoal do principe decerto concorreu para uma preferencia tão pronunciada; o eſtado do paiz e a oſcillação no ſeu deſequilibrio politico, os cuidados do momento e o futuro incerto, não eram atmoſphera propria para uma vida de feſtas, de galas e de cuſtoſos deſperdicios. A opera, ſe houveſſe entrado em Portugal em tempo de D. João IV, ter-ſe-ia eſtreiado na forma da *Opéra-Ballet*, como ſuccedera na Italia, em França, na Allemanha; mas eſſe genero era fauſtoſo, era um divertimento caro de mais para quem deſprezava a pompa e o ouropel inutil (1).

A apparição da *Opéra-Ballet*, na côrte brilhantemente devaſſa e deſcaradamente perdularia de D. João V, era uma manifeſtação logica como o convento-palacio de Mafra, a creação do patriarchado, etc.

É de crêr que os theſouros da *Livraria de Muſica* ſerviſſem de muito, mas não ſeriam decerto os profanos, aliás haveria veſtigios d'iſſo no eſpolio artiſtico de tanto compoſitor notavel. Que o proprio D. João IV ſoubeſſe ou preſentiſſe as conſequencias de evolução muſical, é poſſivel (2), attendendo á altura em que elle ſe nos revela na eſcolha primoroſa dos

(1) «Deſprezou a pompa de veſtir evitando com a moderação do traje o luxo dos ſeus Vaſſalos». *(Bibl. Luſit.*, vol. II, pag. 573).

(2) Temos algumas razões para fazer eſta hypotheſe, que ſerá illucidada. Veja-ſe o que diſſemos já atraz n'eſte ſentido (pag. 11), a propoſito da hypotheſe erronea de T. Braga.

*

ſeus theſouros; é poſſivel ainda que alguns poucos homens illuſtres, que conviviam mais intimamente com elle, como João Lourenço Rebello, Frovo, etc., obſervaſſem e eſtudaſſem eſſes fructos prohibidos, que vinham da Italia — mas o eſpirito geral não tinha a elaſticidade para operar, em tão curto eſpaço de tempo, duas revoluções, iſto é, a politica e a artiſtica.

Eſtes ligeiros apontamentos, todavia obtidos á cuſta de baſtante trabalho, dão-nos uma ideia do proceſſo por que ſe formou a celebre Livraria.

É tempo que nos occupemos agora do creador de tão admiravel collecção; vejamos as diſpoſições particulares, a vida artiſtica d'El-Rei, na intimidade com os ſeus artiſtas, e aqui accreſcentaremos certas novidades áquellas que apontámos em outro logar (1).

O procedimento para com os artiſtas compoſitores mais celebres da ſua epoca, ſerá ſempre um dos maiores titulos de gloria para D. João IV; penſões, commendas, titulos, e o que valia mais do que tudo iſto: uma conſideração e homenagem preſtada em publico, já viſitando-os, já conſultando-os officialmente em queſtões artiſticas, eis como o principe entendia a ſua miſſão. Todas eſtas manifeſtações collocavam o cultor da arte entre nós n'uma poſição ſocial invejavel; e n'eſtas diſtincções não havia preferencias, nem propoſitos meſquinhos, pois tanto valia para El-Rei o artiſta de Coimbra, como o de Evora, o de Lisboa, como o de Villa Viçoſa.

Onde houveſſe ſaber e talento, chegava a mão real, ſalvando as diſtancias e apertando a do artiſta como a de um irmão e collega, dando aſſim ao teſtemunho de eſtima mais valor do que á offerta generoſa. Não ſe envergonhou El-Rei de dedicar a um ſubdito uma das ſuas obras, dizendo: « Eſte papel eſcrito

(1) *Muſicos portuguezes*, vol. I, pag. 130-150.

en defenſa de las compoſiciones, y compoſitores modernos, ſe dedica a v. m. fiado, que adonde no llegaren ſus razones, llega ſu pluma tal delgada como ſu ingenio, *confeſſando que vna de las cauſas que me ayudo a el, fue ver lo mucho que v. m. ahallado* (ſic) *en la muſica, auiendo viſto el libro de ſus miſſas,* a quatro, cinco, y ſeis, las de Choros de a diez, doze, deziſiete, y veinte vozes; los Pſalmos de Viſperas, Completas, Magnificas, Mottetes, Villancicos, Tonos, y otras coſas a differentes vozes, *que ſi no an ſalido a luz, no es porque la teman, antes porque no la den,* y quando ſea tiẽpo ſaldran ellas. Dios guarde a v. m. como le guardan ſu muſica». Que teſtemunho publico querem mais digno, tão honroſo para quem o dava, como para quem o recebia, do que eſta dedicatoria, aſſignada: *Incertus Autor.* D. B. (Dux Brigantiæ)? Embora D. João IV não aſſignaſſe o opuſculo, é impoſſivel que o nome real do ſeu auctor podéſſe ſer myſterio, meſmo em 1649 (2 de Dezembro), data da ſua publicação, em virtude do ſoneto acroſtico (1) que precede a dedicatoria, e que forma o titulo bem claro de *El Rei de Portugal,* em viſta da aſſignatura da dedicatoria D. B., em viſta da nota: «Dios guarde a v. m. como le *guardan* ſu muſica» etc., e ſobretudo em viſta do livro de Frovo (2), publicado em 1662, e que falla mui claramente no *papel que mandou imprimir o Sereniſſimo Rey D. João o IV. em defeza da moderna Muſica,* o argumento mais deciſivo para provar a paternidade real do livro, e que até hoje ninguem achou. D. João IV cumpriu ainda a promeſſa indicada na dedicatoria da *Defenſa* «y quando ſea tiẽpo ſaldran ellas» (as obras de Rebello), porque no ſeu teſtamento diz: *Mandei imprimir en Italia, por conta da minha fazen-*

(1) *Muſicos,* vol. I, pag. 148, nota *i.*
(2) Vide atraz, pag. 7, nota 3.

da, as Obras (1) *de João Soares* (2) *Rabello, faço-lhe merce daquella impreſſão, e deixando huma duzia de volumes em minha Livraria fará eſpalhar as mais por Caſtella, e por Italia, e mais partes que lhe parecer* (3). D. João IV havia preſtado ao ſeu meſtre e amigo tão grande ſerviço, com plena conſciencia do que fazia, e na ſincera convicção de que as obras de Rebello podiam rivaliſar com as melhores dos compoſitores eſtrangeiros, que o principe bem conhecia, e apreſentar-ſe dignamente nos paizes onde mais adiantada eſtava a arte e onde havia mais perigoſa concorrencia.

«O Senhor Rey D. João IV não cantava, mas ſem cõtroverſia, foi na Muſica o mais ſciente do ſeu tempo; as compoſições, que com nome ſuppoſto, communicava ao Mundo, por ſuperiores eram logo conhecidas (4), por ſuas em toda Europa; cõ deſpeſa conſideravel, & diligencias particulares (em muitas o ſervi) ajuntou hũa numeroſa livraria das obras muſi-

(1) *Pſalmi tum Veſperarum, tum Completorii. Item Magnificat, Lamentationes, & Miſerere.* Romæ Typis Mauritii & Amadæi Balmontiarum 1657. 17 tom. 4. grande.

Becker (*Die Tonwerke des* XVI *u.* XVII *Jahrh.*, pag. 70) dá o titulo algum tanto differente, o que indica ter viſto a obra citada; depois de *Miſerere*, lê-ſe: *ſex voc.*, e em logar de Balmontiarum, lê-ſe: Belmontiarum. 1657. in quart.

Não ſabemos o que ſignifica o «17 tom.» de Machado, a menos que ſejam as partes das vozes.

O *Catalogo* indica as ſeguintes compoſições:

6 Vilhancicos da Natividade, 2 do Sacramento, 3 de S. João Baptiſta, 6 da Rainha Santa (Iſabel), 1 de Santa Luzia, e 1 de S. Nicolau. Ao todo 19 Vilhanc. As outras compoſições que mencionámos nos *Muſicos* (vol. II, pag. 135), apud Machado (*Bibl. Luſit.*, vol. II, pag. 766), não ſe encontram na Primeira parte do *Catalogo*, mas como Machado affirma que ſe guardavam («a maior parte») na Livraria de Muſica, é natural que appareceſſem na Segunda parte do *Catalogo*, que não foi publicada.

(2) B. Machado, *Bibl. Luſit.*, vol. II, pag. 765, indica ambos os nomes, João Lourenço e João Soares Rebello, «pois de ambos eſtes nomes uſava».

(3) Que teſtemunho póde haver mais claro da confiança illimitada que D. João IV tinha no talento do ſeu illuſtre meſtre, para mandar correr as ſuas compoſições *urbi et orbi?*

(4) Souza de Macedo, *op. cit.*, pag. 116.

cas melhores, & mais exquiſitas, & a tinha diſpoſta com notavel curioſidade, & clareza para facilmente ſe achar nella qualquer papel; ſendo continuo nos conſelhos, & deſpacho dos negocios todos os dias depois de jantar, tomava hũa hora de alivio (regra dos que ſabem trabalhar, & eſte era exercitar & enſinar os ſeus Muſicos, q̃ tinha muito eſcolhidos, & quaſi ſempre em canto dos officios divinos, para que ſeu exercicio em tudo foſſe louvavel» (1).

O Padre Antonio Vieira refere ſobre as tendencias artiſticas de D. João IV ainda as ſeguintes noticias aſſaz curioſas:

«Na Muſica, a que S. Mageſtade era tão conhecidamente inclinado, foy couza muito advertida, e reparada, que toda era ordenada ao culto Divino. Athé hoje não houve no Mundo livrarîa de Muſica, como a que S. Mageſtade tinha ajuntado de todo elle, e de todos os famoſos Meſtres de todas as idades. Mas que continha toda eſta livrarîa? Miſſas, Veſperas, Pſalmos, Poeſias, e Verſos Divinos: emfim Muſica Eccleſiaſtica (2). A Muſica de David lançava os Demonios fóra dos corpos; ha outra Muſica, que mete os Demonios na alma. Toda a Muſica de S. Mageſtade era verdadeiramente Muſica de David, nem podia ouvir outra. Tendo tantos Muſicos, e gaſtando tanto com elles, não tinha S. Mageſtade Muſicos de Camera, ſenão ſó de Capella. Quando queria ouvir Muſica, não mandava cantar um Tono (3) que he o goſto ordinario dos Principes, e dos que o não ſão; mandava cantar hum Pſalmo, ou huma Magnificat, ou outra couza Sagrada, com admiração de todos. Muitos dos Pſalmos de David tem por titulo: *Ipſi*

(1) Souza de Macedo, *op. cit.*, pag. 116.

(2) Padre Antonio Vieyra. *Sermões varios e Tratados*. Lisboa, na Officina de Manoel da Sylva. 1748, vol. XI, pag. 293. (Vide o que já diſſemos ſobre eſta paſſagem, pag. 10).

(3) O Tonos correſponde aqui ao *Madrigal* feſtivo, que ſe cantava na Italia, nos banquetes das caſas patricias, e que era acompanhado por inſtrumentos e até meſmo de danças.

David: Para o mesmo David: Lede estes Psalmos, e achareis, que todos continhão louvores de Deos: de sórte, que a Musica que era para David, era juntamente para Deos; e a musica que era para Deos, era juntamente para David».

Passemos por estes devaneios; adiante:

«Cá os Reys do Mundo tem Musica de Camera, e Musica de Capella: Musica para si e Musica para Deos. David e El Rey D. João não erão assim: os seus ouvidos erão como o seu coração, feitos pela medida dos ouvidos de Deos; e só, o que nos ouvidos de Deos fazia consonancia, tinha tambem armonia nos seus ouvidos» (1).

Já sabemos o que significa toda esta austeridade artistica de D. João IV; o Padre Antonio Vieira esquecia-se no meio do sermão, que a Primeira Parte do *Catalogo* já estava impressa!

Um outro auctor exprime-se no mesmo sentido, mas mais singelamente: «Buscão os Homens a suavidade da muzica para deleite, confundindoa no profano, em vos se vio pello contrario; porque o vosso mayor desvelo, era formar de maneira as consonancias, que assi as vozes, com as obras, não chegassem ao Ceo sem armonía, & na terra servissem mais de lembrança aos coraçoens, que de satisfação aos ouvidos» (2).

Vejamos outro testemunho mais explicito.

D. Antonio Caetano de Souza falla largamente sobre as disposições artisticas d'El-Rei, e sobre a sua vida intima (3).

D. João IV vivia sobriamente; levantava-se ás cinco horas, e occupava-se até ás sete com estudos musicaes; vinham em seguida os cuidados mais sérios do governo. Depois de jantar,

(1) Padre Antonio Vieyra, *op, cit.*, pag. 294.
(2) *Panegirico ao serenissimo rey D. João o IV.* escripto por João Nvnez da Cvnha Visorrey da India. Lisboa. Na officina de Antonio Craesbeeck de Mello, 1666, in 4.º, pag. 47.
(3) *Historia genealogica da casa real portugueza.* Lisboa, 1740, vol. VII, pag. 240. É esta a fonte de onde tiramos os promenores que vão lêr-se, e que são por isso insuspeitos.

nas horas de ſésta, destinadas ao descanço, voltava aos ſeus estudos favoritos, examinando as precioſidades que affluiam de todas as partes, graças ás diligencias dos ſeus commiſſarios. Da multidão de compoſições marcava peſſoalmente as que destinava á execução na ſua Capella, approvando ou reprovando, ſegundo o ſeu criterio, finaliſando ſempre o exame com a execução de um *Miſerere*. O meſmo rigor da eſcolha determinava outro tanto na execução: «Não queria, que os ſeus Muſicos de ordinario cantaſſem obras humanas, ſenão Muſica de Igreja, porque a outra afeminava as vozes».

D. Antonio de Souza menciona em ſeguida as varias obras theoricas de D. João IV. *A defenſa de la Muſica moderna*, a obra de Frovo (1), que a elogia, e as *Reſpueſtas à las dudas*, ſobre a Miſſa de Paleſtrina.

Um contemporaneo de D. João IV avaliava em 1666, do ſeguinte modo, a ſua importancia como eſcriptor theorico:

«Fabulizou lâ a antiguidade hũ Orpheo, & hum Anfion muzicos; deunos depois Roma hum Numeriano, hum Tito, & outros Principes inclinados grandemente a eſta arte: Alemanha com dous Emperadores (2) do noſſo ſeculo, França com o penultimo Rey (3) de noſſos tempos. Contavaſe dos fabuloſos, que moviaõ os penhaſcos, dos verdadeiros que ſe deleitavaõ a ſy; porêm ſó de vòs, que ſatisfazieis a todos, atéagora cuidavamos que com o que obraveis, & cõ o que dizieis, & vemos já com o *que eſcreveſtes;* & aſſi quando nos deixaveis de moſtrar os effeitos da muzica antiga (4), claramente deſcobrieis que

(1) *Diſcurſos ſobre a perfeição do Diatheſaron*, etc. Vide pag. 7, nota 3 e pag. 61.

(2) Eram provavelmente Fernando II (1619-1637) e Fernando III (1637-1657), ambos da caſa de Habsburgo. (Nota do a.).

(3) Luiz XIII de França (1610-1643), o meſmo que eſcrevia a D. João IV uma carta, pedindo a ſoltura do celebre poeta D. Franciſco Manoel de Mello. (V. *Muſicos*, vol. I, pag. 252-260).

(4) Alluſão á *Defenſa de la muſica moderna*.

nunca teve taes effeitos, ou ſe os teve foi acomodandoſe a muzica, & a letra, com a triſteza, ou alegria do ſogeito: impugnaſtes com razão aquelles opinioẽs: primeiro por falſas, & logo porque não prezumiſſe o Mundo, que havia tempos iguaes com os noſſos, donde era hũa *meſma a armonìa* (1) que contentava a todos, ſem q̃ ſe deva eſta â ſuavidade do canto, ſenão á perfeição das obras» (2).

Entre as ſuas obras poeticas menciona ainda D. Antonio de Souza os dous *Mottetes* publicados nas obras de João Lourenço Rebello, e outras mais ſobre que o leitor encontrará noticias minucioſas em outro logar (3).

Ainda ha poucos annos ſe lia n'um jornal francez (4), com relação ao *Motete* a 4 vozes: *Crux fidelis inter omnes,* já mencionado nos *Muſicos* (5), o ſeguinte; o noticiariſta, fallando da diſtribuição dos premios na eſchola de muſica reli-

(1) Eſta phraſe indica que a evolução artiſtica operada pelo cenaculo de Florença, não havia tido ainda echo em Portugal; nenhum dos eſcriptores que fallam de D. João IV e da ſua actividade artiſtica, alludem á evolução para a muſica dramatica, que ſe havia operado exactamente por uma *nova theoria armonica,* ſeguida de uma *nova theoria do canto (Nuove muſiche de Caccini).* Demais, alludindo alguns d'eſſes auctores aos effeitos da muſica antiga, graças á «accomodação da muſica, & da letra, com a triſteza, ou alegria do ſogeito», como diz o Viſorey da India, não era por aſſim dizer obrigatoria a alluſão á nova theoria do cenaculo de Florença, que reſuſcitava eſſa alliança entre a letra e a nota? Mas eſſe parallelo era prematuro, porque a nova ideia não lhes havia entrado no eſpirito; «uma *meſma armonìa* contentava a todos, ſem que ſe deva eſta â ſuavidade do canto, ſenão á perfeição das obras». Iſto é uma apologia bem evidente da polyphonia, em prejuizo da melodia. Note-ſe ainda que João Nunez da Cunha (1619-1668) foi gentil-homem do principe D. Theodoſo, e governador da ſua caſa, que viveu na côrte d'El-Rei D. João IV e foi um litterato diſtincto; não é crivel que elle paſſaſſe em claro um facto tão extraordinario, como a introducção da Opera, quando em todos os paizes aonde entrou marcou epoca.

(2) João Nvnez da Cvnha. *Panegirico ao ſereniſſimo rey D. João IV.* Lisboa, 1666, in 8.º, pag. 47.

(3) *Muſicos,* vol. II, pag. 130-150.

(4) *Revue et Gazette muſicale de Paris,* N.º 30, de 28 de Julho de 1867, pag. 243.

(5) *Op. cit.,* vol. II, pag. 145.

giosa, fundada por L. Niedermeyer (1) em Pariz, escreve: «Les élèves ont chanté avec un ensemble parfait et le goût le plus sûr quelques-unes des plus belles compositions des grands maîtres des XV.ᵉ, XVI.ᵉ et XVII.ᵉ siècles dont l'École fait revivre les traditions. Nous signalerons la *Bataille de Marignan* de Josquin Desprès, chœur dans lequel les combinaisons les plus compliquées du contre-point rendent l'exécution très-delicate, UN ADMIRABLE MOTET de Don Juan IV, roi de Portugal [XVIII.ᵉ siècle (sic)], *Crux fidelis*, et le *Kyrie* de la messe *Aeterna christi* de Palestrina dont l'exécution a été admirable de tous points». O *Motete* de D. João IV teve pois de luctar com comparações perigosas em extremo! Voltemos porém ás noticias de D. Antonio Caetano de Souza.

Nova é a seguinte referencia: «Tinha composto hum livro de Musica, e quando morreu recommendou se mandasse imprimir, o que não se executou». Este esquecimento, ou melhor incuria do seu successor, é tanto mais inqualificavel que El-Rei D. João IV deixou, como adiante veremos pelo seu testamento, meios sufficientes para attender a todas as despezas da sua preciosa livraria. Dous tratados feitos pelo proprio punho do rei ficaram alli em manuscripto:

Concordancia da Musica e passos da Collegiada (2) *dos maiores professores d'esta Arte*. Ms.

Principios de Musica, quem foram seus primeiros autores e os progressos que teve. Ms. fol.

É provavel que fosse este ultimo o recommendado para a

(1) Compositor distincto, amigo de Rossini; tornou-se benemerito sobretudo pela reorganisação da instituição musical, fundada por Choron para a propagação das obras primas da arte religiosa, assim como iniciador (com Ortigue) do jornal *La Maîtrise*, tendente ao mesmo fim. Nasceu em Nyon (Suissa) em 1802, e morreu em 1861, em Pariz.

(2) Barbosa Machado *(Bibl. Lusit.*, vol. II, pag. 575) escreve: *Concordancia da Musica, e passos della collegida* (sic) *dos mayores professores desta arte*. M. S.

impreſſão, pela importancia do aſſumpto, que o titulo já de per ſi annuncia; a competencia e o ſaber que D. João IV manifeſta nas ſuas duas unicas obras, que correm impreſſas (ainda aſſim extremamente raras), faz-nos laſtimar ſinceramente a incuria e o eſquecimento da ordem real, conſignada no teſtamento.

Graças a inveſtigações feitas em Pariz nos precioſos manuſcriptos portuguezes, que alli ſe encontram em grande quantidade, por deſleixo e para vergonha noſſa, achámos uns apontamentos manuſcriptos que conteem o teſtamento de D. João IV *in extenſo*. Não podemos dizer ſe é autographo; em todo o caſo é lettra do ſeculo XVII e não admira que o ſeja, pois no meſmo volume ſe encontram varias cartas (1) evidentemente autographas do meſmo principe. Os manuſcriptos eſtão numerados, apeſar do formato dos papeis variar muito; o teſtamento acha-ſe a pag. 83 (e verſo) e 84, iſto é, occupa tres paginas ao todo e contém 22 paragraphos, dos quaes o decimo ſetimo diz (2): «Fui muito curiozo da Minha Liuraria da Muzica... (3) porq̃ ſe conſerue lhe deixo corenta milr̃s de fabrica todos os annos, emando q̃ eſteja ſempre nacaza, emq̃ eſtà, eq̃ ſe empetre (4) hum breue do Papa com excomunhaõ rezervada paraq̃ ſenão tire della liuro, nem papel, nem ſe treslade, enomeyo p.ª Bibliotocario a An.^to Barboza com ſeſſenta milr̃s de Ord.^no e pera ajudante a D.^os do Valle ſeu Irmão quarenta milr̃s, efaltando eſtas peſſoas, ſe irão nomeando outras

(1) Bibliothèque nationale, *Ms. Portugais. N.º 4023. Papels de la D. Lviza*, vol. 34, pag. 98, carta de 3 de Novembro de 1656 (3 dias antes de fallecer); pag. 88, carta de 4 de Novembro, talvez a ultima que escreveu! «A Dona Maria minha muito amada & prezada filha: uoſſo pai q̃ fica com grande ſentimento de vos não uer. Rey».

(2) Reproduzimos fielmente a orthographia; eſte teſtamento parece-nos ſer apenas o esboço primitivo do maior que D. Antonio Caetano de Souza publicou (*Hiſtoria genealog. Provas*, vol. IV, livro 7.º, pag. 770).

(3) Palavra que não podémos decifrar.

(4) (Sic).

p.ª ſempre. Eſtos 140 U (1) farà a R.ª logo aſſentar nomelhor deminha faz.ᵈᵃ declarando ſenão tirem nunca das rendas da Caza (2)».

Eſte teor concorda em geral com a copia que D. Antonio Caetano de Souza nos dá, tirada do teſtamento original que ſe encontrava no tempo d'eſte eſcriptor na Torre do Tombo, na Caſa da Corôa, copia feita por elle meſmo; entretanto, algumas differenças ha em Souza, e meſmo circumſtancias ignoradas, que faltam no documento que examinámos em Pariz, que parece ſer apenas um esboço de teſtamento (3).

Eis o que achamos na *Hiſtoria genealogica,* e que nos intereſſa particularmente:

«Juntei com muita curiozidade, e em muitos annos a minha Livraria da Muzica, e faço della muita eſtimação; e porque dezejo, e he juſto ſe conſerve, a vinculo em morgado, á aproprio à minha Capella, para que eſteja ſempre na Caza de Paço (4) em que hoje eſtá, limpa e bem tratada, e ſe pedirá Bulla a Sua Santidade para não poder ſahir della livro algum, nem ſe poder treſladar ſobpena de excomunhão rezervada».

Mais adiante encontrámos as ſeguintes diſpoſições:

«Para ſe conſervar a minha Livraria da Muzica, de que acima tenho diſpoſto, com limpeza, e perfeição, que convem, lhe deixo, e aplico para fabrica, quarenta mil reis de renda perpetua em cada hum anno, e porque fio de Antonio Barboza (5) e de ſeu irmão Domingos do Valle, terão della todo

(1) Em logar do U que nós ſubſtituimos, eſtá um ſignal em fórma de &, que nos parece ſer de *mil reis.*

(2) Teſtamento do S. Rey D. João o 4.º q' s.ᵗᵃ gloria haja q̃ falleceo aos 6 de Nou.º de 1656. Bibl. nationale. *Ms. Portugais,* vol. 34.

(3) Eſte, tal como Souza o tranſcreve, occupa as p. 764-771 do v. IV.

(4) Sabe-ſe pois finalmente onde eſtava guardada a famoſa Livraria!

(5) Não ha a menor noticia ácerca d'eſtes dous muſicos, apeſar do esboço de teſtamento, que eſtá em Pariz, fallar tambem d'elles; é certo, todavia, que a eſcolha de D. João IV para uma tarefa tão melindroſa, abona a ſciencia de ambos. Ainda em viſta d'eſta referencia, nos pareee provavel que o compilador da Primeira parte do *Catalogo* fôra o citado Frovo.

o cuidado, lha encarrego com titulo a Antonio Barboza de Bibliothecario, e ſeu Irmão de ajudante, e continuará, e acabará Antonio Barboza o Index que tenho ordenado, e ſe darão por eſte trabalho a Antonio Barboza ſeſenta mil reis cada anno e a Domingos do Valle quarenta, eſta meſma porção ſe continuará para ſempre a duas peſſoas, depois dos dias dos ſobreditos, com os titulos apontados, e os cento e quarenta mil reis, que a deſpeza d'eſte Capitulo importa cada anno, fará a Raynha aſentar em parte, em que ſe faſſa com pagamento, não ſendo nas rendas da Capella a que a vinculei, porque ſerá estrovar os miniſtros que a ſervem» (1).

Da peſſoa de El-Rei faz D. Antonio de Souza a ſeguinte pintura caracteriſtica:

«Foy El Rey de meãa eſtatura, muy gentil-homem antes das bexigas, que alguma couſa lhe diminuirão eſte dote, o cabello era louro, os olhos azues, alegres, e agradaveis, a barba mais clara, que o cabello, o corpo groſſo, e tão robuſto, que ſe não tivera deſordem no alimento, parece ſeria mayor a ſua duração. Não fez caſo da pompa no veſtir, antes applicou grande diligencia, porque ſe não alteraſſem os trages: pelo que costumava dizer, não queria, que as outras Nações ſe fizeſſem Senhoras dos ſeus Vaſſalos pelos trages, e que todo o alimento ſuſtentava, e todo o pano cobria (2). Na converſação foy discreto, agudo, e prompto nas reſpoſtas; e não ſendo as palavras as mais polidas, uſava dellas com tal arte, e galantaria, que ainda hoje ſe applaudem em muitos deſpachos (3), que ſe vem da ſua propria mão» (4).

Eis tudo o que nos foi poſſivel deſcobrir até hoje ácerca da hiſtoria da tão fallada Livraria de Muſica, e ainda que eſtes

(1) *Provas da Hiſtoria genealogica*, vol. IV, pag. 771.
(2) Confirmação do noſſo argumento a pag. 59, nota 1 e 2.
(3) Alguns ſe acham nas *Provas* á *Hiſt. geneal.*
(4) *Hiſt. geneal.*, vol. VII, pag. 238 e 239.

apontamentos ſejam modeſtos e poucos, eſte pouco meſmo o alcançámos com baſtante trabalho, porque até hoje ninguem havia levantado o veu, que encobria o myſterio; fallava-ſe (iſto é, entre dous ou tres amadores nacionaes) vagamente na grande livraria de Muſica, mas ninguem ia além do que Machado refere, e ſe eſte não affirmaſſe poſitivamente que o *Index* fôra impreſſo, quaſi que nos inclinavamos a crêr que a ſua exiſtencia era uma fabula, e ſe hoje não o é, nem por iſſo deixa o exemplar de Paris, unico até hoje conhecido (ſalvo a noſſa copia manuſcripta), de ſer um livro do mais alto valor que a *Bibliothèque nationale* deve guardar como uma das memorias mais glorioſas da grandeza de animo, do amor de arte e do culto religioſo do bello de um grande principe e de um grande artiſta. Hoje já podemos collocar D. João IV na hiſtoria da arte, a par de Lorenzo de' Medici, Leão X, e mais alguns poucos principes que a hiſtoria pôde claſſificar como homens providenciaes para a arte, homens que não a patrocinaram por oſtentação ou levados por algum outro ſentimento menos puro, mas ſim porque elles meſmos eram artiſtas no ſentimento e na convicção, porque ſentiam, levados pela affinidade intima que liga em laço myſterioſo as grandes almas, de novo ao contemplar a maravilha artiſtica, como em echo, todos os ſegredos que a haviam produzido.

. . . .

. . . .

Ainda algumas palavras:

Não deixa de ſer intereſſante inveſtigarmos a hiſtoria da celebre *Livraria de Muſica,* depois da morte de D. João IV, ainda que pouco ſe poſſa affirmar com fundamento. Vimos já atraz que uma das ordens de El-Rei para a impreſſão da ſua obra, que ficára em manuſcripto, não fôra cumprida. Sel-o-ia a outra, que mandava applicar *quarenta mil reis para a con-*

ſervação, limpeza, e perfeição, e provavelmente augmento da *Livraria?* Sel-o-ia finalmente a ordem para a continuação e concluſão do *Index,* de que appareceu ſó a primeira parte?

Tudo leva a crêr que a nada ſe attendeu, e ſe porventura o manuſcripto do reſto do *Index* foi concluido por Antonio Barboſa e Domingos do Valle, nomeados por D. João IV para eſſe fim, é provavel que ficaſſe eſperando em algum armario da celebre livraria (1).

O reinado ſeguinte de D. Affonſo VI foi funeſto, material e moralmente fallando; as guerras a favor da independencia, as deſordens interiores com o Infante D. Pedro (depois D. Pedro II), não adiantaram e prejudicaram (2) meſmo o movi-

(1) Daremos aqui ainda conta de uma notavel livraria particular, poſterior á real, e que pertencia ao compoſitor portuguez Franciſco de Valhadolid (1640-1700) (*Muſicos,* vol. II, pag. 229), e onde exiſtiam alguns notaveis manuſcriptos theoricos de D. Gaſpar da Cruz *(op. cit.,* vol. I, pag. 76) e Antonio Fernandes *(op. cit.,* vol. I, pag. 101), aſſim como baſtantes compoſições d'outros meſtres nacionaes; é poſſivel que eſta livraria tiveſſe a meſma ſorte que a real, e na meſma occaſião, ſe nos lembrarmos que Franciſco de Valhadolid, apeſar de ſer natural do Funchal, paſſou a ſua vida em Lisboa, como Meſtre de Capella no Seminario archiepiſcopal, e depois em egual cargo na egreja parochial dos Santos Martyres Veriſſimo, Maxima e Julia; aproveitamos a occaſião para rectificar o que diſſemos, por engano, na nota *b* da biographia de D. Gaſpar da Cruz *(Muſicos,* v. I, pag. 76); entre Barboſa Machado e Forkel não ha divergencia, pois a *Bibl. Luſit.* refere o meſmo.

(2) «Os reinados d'eſtes dous ſoberanos (D. Affonſo VI e D. Pedro II) ſão eſcaſſos, como acabamos de vêr, em providencias governativas ſobre as coiſas da inſtrucção publica»; (Silveſtre Ribeiro, *Hiſtoria dos eſtabelecimentos ſcientificos,* etc. Lisboa, vol. I, pag. 154).

O auctor não diz que os dous reinados *prejudicaram,* que é a noſſa opinião, e que é a propria conſequencia do que o auctor conta ſobre as afamadas *Academias* d'eſtes reinados *(Academias dos generoſos, dos ſingulares, academia inſtantanea, dos ſolitarios,* e quejandas), porque depois de S. Ribeiro mencionar os aſſumptos mais que banaes que n'ellas ſe discutiam, eſpanta lêr o ſeguinte a pag. 168: «Ainda quando as academias particulares não tiveſſem outra vantagem mais que a de inſpirar a ſociabilidade, gerar o amor do trabalho, e fazer crear goſto pela cultura do espirito, ainda em tal caſo ſeriam ellas um inſtrumento de civiliſação». A que *amor de trabalho* ſe refere o auctor? *Crear goſto* por uma cultura de eſpirito, falſa e pernicioſa? Conferencias como: *Uma dama, a quem pedindo Fabio uma prenda, ſoltou o cabello e lhe deu com a mão uma figa,*

mento intellectual; o culto elevado da arte, a ſevera e ſabia eſchola de compoſitores ſacros, foi-ſe deſpovoando gradualmente (1) depois da morte de El-Rei D. João IV, e uma deſorganiſação progreſſiva veio ajudar o triunfo de uma nova corrente artiſtica, a muſica dramatica. O deſgraçado caſamento de El-Rei D. Affonſo VI com a princeza D. Maria Franciſca de Saboya, veio introduzir na noſſa côrte coſtumes e tendencias francezas, que acharam um deploravel deſenlace no eſcandaloſo e repugnante proceſſo de ſeparação (2). Os modeſtos habitos, a franca alegria, a vida ſobria e aliás tão fecunda em reſultados artiſticos de D. João IV, tudo teve de ceder perante o brilhante ouropel eſtrangeiro; e póde-ſe dizer, que deſde a chegada d'aquella leviana dama franceza, acabaram os modeſtos coſtumes portuguezes, tão bem repreſentados em D. João IV, e começou eſſa deſgraçada influencia franceza, que chegou ao ſeu auge, com as loucuras de Mafra e da Patriarchal, com as infamias no harem de Odivellas, e com os outros crimes d'El-Rei D. João V = o Magnanimo =. O Marquez de Pombal tentou em vão pôr um dique a eſſa influencia, que com pequenos intervallos (3) ainda hoje faz da côrte de Lisboa um arremedo provinciano das Tuilerias — em ruinas.

e outras ainda mais pueris, podiam ſer algum dia *inſtrumento de civiliſação?* Que obras, que *reſultados poſitivos* produziu eſſa chuſma de Academias de ocioſos que S. Ribeiro menciona, de pag. 154 a 167, e que ſão nada menos de 15, no decorrer de mais d'um ſeculo? Quando acabará finalmente o ſyſtema de critica optimiſta, que quer fazer acreditar ao leitor ingenuo em tradições pernicioſas, que ainda em noſſos dias fazem os maiores eſtragos na educação ſcientifica e litteraria do paiz?

(1) Veja-ſe como prova eloquente o *Quadro ſynoptico das Eſcholas de Muſica em Portugal, e ſua filiação artiſtica,* no fim do 2.º vol. dos *Muſicos.*

(2) Veja-ſe um curioſo livrinho, *Relation des troubles arrivez dans la cour de Portugal en l'année 1667. & en l'année 1668.* A Amſterdam (à la Sphère) 1674, in 12.º peq. de II—272 pag.

(3) Por exemplo: o intervallo de D. João VI e D. Carlota Joaquina, em que á influencia franceza ſe juntaram os habitos á Fernando VII — intervallo que chamaremos *obſceno.*

Sigamos porém o fio interrompido. D. Pedro II, defembaraçado da guerra da acclamação, achou-fe envolvido em outra, a da fucceffão á corôa de Hefpanha; tudo era politica. Com D. João V e fua côrte, nadando em brilhante devaffidão, não harmonifava o *Miferere*, nem o *Dies iræ*, mas em compenfação veio a *Opéra-Ballet* com todo o feu cortejo allegorico, o Olympo, o Parnafo, o Céo, o Inferno, o Paraizo, a Terra, os Elementos, etc., etc., e pouco depois furge a verdadeira opera, dirigida por Dominico Scarlatti (1). A *Livraria de Mufica* paffára em julgado, como um mufeo de antigualhas, e fe alguma vez fe abria era para vêr entrar as partituras que iam povoar o fagrado recinto da Bibliotheca com um mundo novo de vifões profanas. Santa Cecilia fôra defthronada, e o deus Pan tomára poffe do dominio profanado. El-

(1) Por um feliz acafo achámos na obra allemã de Walter (*Mufikalifches Lexicon oder Mufikalifche Bibliothec*, Leipzig, 1732, pag. 488) a relação, fenão completa, ao menos dos principaes artiftas da Capella Real de Lisboa em 1728, reinado de D. João V (1706-1750). Eram:

Scarlatti, Meftre de Capella, romano; não póde fer outro fenão Dominico (V. Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. VII, p. 432).
Jofeph Antoni (fic), Vice-Meftre de Capella, portuguez.
Pietrio Giorgio Avondano, 1.º Violino, genovez.
Antonio Baghetti, 1.º Violino, romano.
Aleffandro Baghetti, 2.º Violino, romano.
Johann Peter (Joao Pedro), 2.º Violino, portuguez, mas nafcido de paes allemães.
Thomas, 3.º Violino, florentino.
Latur (prov. Latour), 4.º Violino e 2.º Oboé, francez.
Veith, 4.º Violino, e 1.º Oboé, bohemio.
Ventur, Violeta, catalão.
Antoni, Violeta, catalão.
Ludewig, Fagote, bohemio.
Juan, Violoncello, catalão.
Laurenti, Violoncello, florentino.
Paolo, Cantra-Violino (fic), romano.
Antonio Jofeph, Organifta, portuguez (provavelmente o mefmo individuo que o Vice-Meftre de Capella, muitas vezes tambem Organifta).
Floriani, Sopranifta, caftrato e romano.
Maffi, Tenor, romano.

No fim d'efta intereffantiffima relação, em que figuram apenas dous portuguezes, fendo um de paes eftrangeiros, lê-fe o feguinte:

«Ainda parece que exiftem outros tantos inftrumentiftas n'efta capella; e o numero dos cantores fobe a cerca de 30-40 peffoas, das quaes a maioria fão italianos».

Rei D. Joſé coroou a obra com o fauſto artiſtico da ſua côrte; as capellas dos moſteiros eſtavam deſertas, mas em compenſação enchiam-ſe as orcheſtras dos theatros — com artiſtas estrangeiros (1), e nos palcos da capital reinavam os *maeſtri* e

(1) Como ſe prova pela nota anterior, a que poderemos juntar mais os ſeguintes nomes de artiſtas: Don Juan Plá, celebre Oboé heſpanhol, que «cauſó un fanatiſmo en la inteligente corte de don Juan v de Portugal» (S. Fuertes, *Hiſt. de la muſ. eſpañ.*, vol. IV, pag. 83). Don Juan Plá pertencia a uma familia de artiſtas celebres no Oboé; ſeu irmão, D. Joſé Plá, depois de percorrer a França, Inglaterra e Allemanha, ficou fazendo parte da celebre capella que Jomelli dirigia na côrte de Stuttgart; depois de fallecido, fez-lhe o principe ſumptuoſas exequias e mandou enterrar o corpo no ſeu Pantheon (ſegundo Fuertes). D. Manoel Plá, irmão dos precedentes, foi ainda artiſta mais notavel no Oboé, e alem d'iſſo notavel compoſitor. Em tempos de D. Joſé veio a Lisboa Léonard Boutmy, ácerca do qual encontramos noticias curioſas que a *Biogr. Univ.* (vol. II, pag. 44) não indica: «Le roi de Portugal Joſeph 1.er aimait la muſique; il avait une excellente troupe d'opéra pour le ſervice du théâtre de la cour, et une chapelle bien organiſée. Léonard Boutmy, claveciniſte diſtingué, né à Bruxelles, eſpérant faire ſa fortune en ſ'attachant à ce prince ami des artistes, partit pour Lisbonne. Il fut entendu de Joſeph 1.er et reçut le brevet d'organiſte de la cour. *Peu d'orcheſtres* étaient ſupérieurs à celui par lequel Boutmy entendit accompagner l'opéra italien; il ſ'y trouvait un certain nombre de *muſiciens étrangers*, au nombre deſquels pluſieurs Belges. Une ſingularité qui frappa l'artiſte bruxellois, la première fois qu'il aſſiſta à ce ſpectacle, fut que les rôles de femmes étaient remplis par des hommes. *Suivant un ancien préjugé, religieuſement obſervé, les femmes ne paraiſſaient pas ſur la ſcène en Portugal. Dans l'opéra, les rôles des ſoprani étaient chantés par des caſtrats; dans les ballets, on voyait des princeſſes et des bergères barbues.* Boutmy avait une poſition honorable auprès du roi Joſeph, mais il n'était pas très bien payé. Il donna ſa démisſion, revint à Bruxelles, puis il alla ſe fixer à Clèves, où il mourut. Ses ouvrages publiés ſont un *Traité abrégé ſur la baſſe continue* (La Haye, 1760) et des *Pièces de clavecin*» (1.er et 2.d livres, 3 *Concertos*, ibid.).

Tranſcrevemos textualmente toda eſta citação (Ed. Fétis, *Les muſiciens belges*, vol. II, pag. 45 e 46) pelo ſeu intereſſe; em primeiro logar confirma os elogios de Burney (*A general hiſt. of muſic*, vol. IV, pag. 570) á excellente orcheſtra da Opera de Lisboa; ſegundo, confirma a exiſtencia de numeroſos artiſtas eſtrangeiros, que d'ella formavam parte; terceiro, refere a tradição dos *caſtrati*, ſubſtituindo as mulheres no palco; é verdade iſto com relação ao Real Theatro da Ajuda e de Queluz, no tempo d'El-Rei D. Joſé, e no reinado ſeguinte, como vemos por librettos, que temos á viſta; póde-ſe meſmo affirmar que nos theatros reaes ſó appareciam os *caſtrati*, emquanto que no theatro do Bairro alto figuravam já no tempo de Boutmy cantoras eſtrangeiras e nacionaes, apeſar dos eſcandalos commettidos pela Gamarra, Petronilla, Zamperini, e decerto muitas outras

caſtrati italianos com o meſmo deſpotiſmo como em Madrid (Farinelli) (1), em Dreſden (Haſſe e Fauſtina), em Varſovia,

mais, pois rara era a cantora que n'aquella epoca foſſe invulneravel. A lei de D. Maria I, prohibindo a entrada das mulheres nos palcos da capital, veio ſanccionar officialmente eſſe «ancien préjugé, réligieuſement obſervé», de que falla Ed. Fétis.

Cumpre aqui notar que T. Braga (*Hiſt. do Theatro*, ſec. XVIII, p. 21) ſe engana, dizendo: «Foi preciſo que ſe revogaſſe a lei eſtupida de D. Maria I, para que déſſemos á Europa a celebre Todi». A Todi já cantava em 1770 (libretto d'*Il viaggiatore ridicolo* de Scolari, pag. 9) no reinado de D. Joſé (1750-1777), e quando D. Maria I ſubia ao throno já a Todi era acclamada em Madrid.

(1) É preciſo notar que foi uma princeza portugueza, filha de El-Rei D. João V e mais tarde Rainha de Heſpanha, a Infanta D. Barbara, quem patrocinava em Madrid o immortal Farinelli. «Si protegido eſtaba el uno (Farinelli) por la princeſa de Aſturias, no lo era menos el otro (Corſelli violiniſta diſtincto, mas indigno rival do grande Boccherini) por la reina Iſabel Farneſio». Da Infanta D. Barbara, então Princeza das Aſturias por haver caſado em 1729 com o herdeiro de Heſpanha (mais tarde Fernando VI) diz o meſmo eſcriptor (S. Fuertes, *Hiſt. de la mus. eſpañ.*, vol. IV, pag. 45): «La princeſa doña Bárbara, eſcelente profeſſora y compoſitora, ſe aficionó de tal ſuerte al canto de Farinelli, que no paſaba dia ſin oirle cuando menos dos veces; una en la cámara real, y otra en los conciertos y academias que ſe daban en ſus habitaciones, donde ſe ejecutaban las obras de David Perez, muy querido en la côrte del rey ſu padre Juan V de Portugal, las de ſu maeſtro Scarlatti y las de Corſelli, eſcritas eſpreſamente para eſtas reuniones, y *muchas compoſiciones de la princeſa*» (pag. 46). É miſter notar que eſte Scarlatti é o meſmo da nota 1, pag. 74, que fôra meſtre da princeza D. Barbara, quando ainda Infanta de Portugal. Fétis (*Biogr. Univ.*, vol. VII, pag. 432) diz, ſegundo Farrenc, que D. João V «voulut que Scarlatti ſuivit ſon élève à Madrid»; todavia S. Fuertes diz apenas: que «en 1729 aceptó las ventajoſas ofertas que ſe le hicieron á nombre de la corte de Eſpaña para maeſtro de clave de la princeſa de Aſturias doña Bárbara, de quien lo habia ſido ya en la corte del rey ſu padre» (pag. 80).

Lembraremos aqui que Farinelli foi chamado á côrte de Madrid em 1738 para diſtrahir Felipe V, atacado de uma melancholia conſtante, e que ſe manifeſtou mais tarde egualmente em Fernando VI (Fuertes, pag. 77); depois de morto eſte principe (1759) foi o ſopraniſta demittido pela rainha Iſabel Farneſio, mãe de Fernando VI e regente durante a auſencia de Carlos, Rei das duas Sicilias, mais tarde ſucceſſor de ſeu irmão com o titulo de Carlos III. Farinelli ficou porém goſando em Bolonha, para onde ſe havia retirado em uma exiſtencia principeſca, de uma avultada penſão, que durou até á ſua morte em 1782. Corrija-ſe o que diſſemos (*Muſicos*, vol. I, pag. 186, nota *cc*) ácerca da eſtada de Farinelli na côrte de Madrid, ſegundo as noticias d'eſta nota.

em Berlim e em outras capitaes. Todavia, essas influencias successivas de Scarlatti, David Perez (1) e Jomelli (2) (indirecta-

(1) Vide *Musicos Portuguezes*, vol. I, p. 185, nota *s*. Vimos na nota anterior, que, segundo Fuertes, D. Perez era mui querido na côrte de El-Rei D. João V, quando pelas noticias sabidas até hoje elle só entrou em Lisboa em 1752, depois da morte de D. João V (1706-1750), no reinado de D. José (1750-1777). A referencia de Fuertes é na epoca em que D. Barbara ainda era Princeza das Asturias (seu marido subiu ao throno em 1746, por morte de seu pae Felipe V), e pouco depois da chegada de Farinelli (1738) que Fuertes indica, antes de fallar dos concertos da Princeza. Devemos pois crêr que as composições de David Perez já eram mui estimadas em Portugal em 1739 ou 1740, isto é, 12 annos antes do seu auctor desembarcar em Lisboa, o que é para admirar, se nos lembrarmos que só em 1741 é que David Perez deu em Palermo a sua primeira opera: *L'eroismo de Scipione*, e só em 1749 é que appareceu em Napoles a *Clemenza di Tito*, base da sua gloria, ainda que de 1741 a 1748 houvesse já dado outras tres operas em Palermo: *Astartea, Medea*, e *l'Isola incantata*. (Fétis, *Biogr. Univ.*, vol. VII, pag. 483-484). Inferimos aqui estas reflexões que nos causou a surpreza da citação de Fuertes.

(2) Em outro logar (*Musicos*, vol. I, pag. 180) duvidamos da asserção de Balbi (*Essai statistique*, vol. II, pag. CCV) que Jomelli recebesse uma pensão de D. José, e que elle devesse mandar para Lisboa uma partitura de todas as operas que compunha para a côrte de Würtemberg. Só depois de se haver impresso a biographia de D. José, em que vem o *Esboço sobre a Historia da Opera no seculo XVIII* e as noticias ácerca de Jomelli, podémos achar na nossa Bibliotheca, que havia ficado quasi toda em Coimbra durante a impressão dos *Musicos*, no Porto, o livro que abaixo citamos, e que julgavamos haver-se desencaminhado em Coimbra por roubos que alli praticaram individuos a quem haviamos concedido franca hospitalidade; o livro havia porém sido apenas escondido e foi salvo a tempo. Não se admire pois o leitor de vêr que duvidámos das palavras de Balbi, quando citámos (vol. I, pag. 186, nota *u*) uma obra que as confirma plenamente. Desculpe o leitor esta explicação prévia em abono d'uma contradicção apparente.

A côrte de Portugal já em 1753 havia convidado Jomelli para vir a Lisboa, o que parece singular, quando David Perez alli estava, graças ao *Demofoonte* (1752), no principio da sua gloria; todavia a prova existe: «Sul fine del 53. la corte di Maneim (leia-se: Mannheim, em Baden), quella di Stutgard, e quella di Portogallo fecero le più alte premure per aver Jommelli. Nella gara vinse quella di Stutgard; e Jommelli risolse di preferirla per la delicatezza del Duca di Wittemberg» (leia-se: Würtemberg) (pag. 84). Uma confirmação do que fica dito se acha a pag. 88: «La corte di Portogallo, che restò delusa fin dal 1753, ripigliò i maneggi coll'offerta di mille scudi (e não 1,200 ducados, segundo Balbi, se é que as sommas não são equivalentes) annui. Ma Jommelli si scusò per la sua avanzata età, e per li suoi incomodi. S. M. Fedelissima ciò non ostante gli accordò la pensione col solo obbligo di rimettergli le copie di tutti i suoi spartiti. Ne

raccolse molti il maestro, ma la maggior parte era gelosamente custodita del Duca di Wittemberg, ed appena qualche aria, o qualche scena è a noi pervenuta. Scrisse una messa a quattro per quella Real Capella, *che si crede una delle sue cose* più belle, e due opere, cioè la *Clelia*, e l'*Ezio* nel 1772» (com algumas variantes no texto, escriptas por Metastasio). Estas noticias de Saverio Mattei (*Memorie per servire alla vita del Metastasio*. In Colle, 1785; de pag. 59-136 acha-se o *Elogio del Jommelli, o sia il progresso della poesia, e musica teatrale)*, acham-se confirmadas nos librettos das operas citadas, que nós examinámos. Na primavera de 1770 já apparece qualificado de *Maestro di Capella, Pensionario all' attual servizio de S. M. F.* (libretto de *La schiava liberata)*. No fim d'esta nota encontrar-se-ha uma lista das operas de Jomelli, representadas em Portugal, apontamentos extrahidos dos nossos manuscriptos para a *Historia da Opera*, e por essa lista se verá que as copias sempre vieram para Lisboa, embora a maior parte estivesse «gelosamente custodita» pelo duque de Würtemberg. O que succedeu a essas copias e autographos (á partitura do *Ezio*, da *Clelia* e á da *Missa* a 7 vozes) é que não se sabe, pois o terremoto, succedido em 1755, não as podia destruir. É verdadeira lastima, porque depois dos elogios que S. Mattei faz á citada *Missa*, causa-nos ainda mais pesar o que refere da *Clelia*: «Scrisse anche la *Clelia* per la corte di Portogallo nel tempo di questo ristabilimento, opera, che contrasta colle migliori, e specialmente nelle arie *Tanto esposta alle sventure = Io nemica? a torto il dici = De' folgori di Giove*, nelle quali c'è un estro Pindarico, ed un impeto giovanile, che supera lo stato della sua età, e della sua salute» *(Elogio*, p. 98).

Notaremos ainda, ácerca da pensão, a seguinte passagem:

«La seconda, che con non potendo il maestro adempire colla Corte di Portogallo all' obligo di mandare le copie delle carte, che scrivea, perche non si credeva in istato di più scrivere, Sua Maestà Fidelissima *non solo gli sospese*, ma gli *duplicò la pensione*, considerando che crescevano i suoi bisogni» *(op. cit.*, pag. 97).

Eis a lista chronologica das operas de Jomelli, representadas em Portugal:

1. 1767. *Enea nel Lazio*. Theatro real de Salvaterra.
2. 1768. *Penelope*. Ibid.
3. 1769. *Il Vologeso*. Ibid.
4. 1769. *Jetonte*. Theatro real d'Ajuda.
5. 1770. *Il Re pastore*. Theatro real de Salvaterra.
6. 1770. *La Nitteti*. Theatro real d'Ajuda.
7. 1770. *Schiava liberata*. Ibid.
8. 1771. *Cacciatore deluso*. Theatro real de Salvaterra.
9. 1771. *Semiramide*. Ibid.
10. 1771. *Clemenza di Tito*. Theatro real d'Ajuda.
11. 1772. *Le Avventure di Cleomede*. Ibid.
12. 1772. *Ezio*. Ibid.
13. 1773. *Pastorella illustre*. Theatro real de Salvaterra.
14. 1773. *Armida abbandonata*. Theatro real d'Ajuda.
15. 1774. *Olimpiade*. Ibid.
16. 1774. *Trionfo di Clelia*. Ibid.
17. 1775. *Accademia di Muzica e di conversazione*. Theatro real de Salvaterra.
18. 1775. *Demofoonte*. Theatro real d'Ajuda.
19. 1776. *Ifigenia in Tauride*. Theatro real de Salvaterra.

mente), não foram nocivas ſenão para aquillo que, decadente já ha muito, acabou de ſe deſorganiſar completamente deſde D. Affonſo VI até D. Joſé. A muſica dramatica, dirigida por taes talentos, produziu excellentes fructos, e as partituras de operas foram entrando ſucceſſivamente em maior numero para a Bibliotheca, ſalvo alguma rara producção no genero ſacro (1). Mas mal havia entrado aquelle mundo, ſequioſo de prazeres, que realiſava as maravilhas da Opera do Tejo, e que ſó ſonhava feſtas de dia e feſtas á noute, feſtas á tarde e feſtas ao amanhecer, mal havia entrado na ſegunda metade do ſeculo XVIII, quando o terremoto ſepulta tudo em alguns minutos; o fogo deſtrue o reſto, e o mar leva ao Oceano as ultimas cinzas. A *Livraria de Muſica* deſappareceu, ſem que mais ninguem d'ella ſe lembraſſe.

Entre eſtas operas ha os numeros 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 13, 15 e 18 que foram eſcriptas para a côrte de Stuttgart, e que Jomelli enviou a El-Rei D. Joſé I; os numeros 11 e 17 ſão deſconhecidos a Fétis, e meſmo a F. Clément Larouſſe *(Dictionnaire lyrique)*, o que nos leva a crêr que foram eſcriptas para a noſſa côrte, aſſim como os numeros 12 e 16; todavia o *Ezio* já havia ſido cantado (provavelmente com muſica differente) em Bolonha, 1741, e Napoles, 1748. Os reſtantes numeros 9, 14 e 19 foram operas compoſtas para varias cidades da Italia.

(1) Exceptuando o que David Perez eſcreveu para o ſerviço da capella real, por ex., os ſeus celebres *Mattutino de' Morti* (Londra, Bremner), a *Miſſa* a 4 vozes, já citada, de Jomelli, e mais alguma compoſição eſpecial.

INDEX

DOS

NOMES DE ARTISTAS

DO

CATALOGO DE EL-REY D. JOÃO IV

(SECULO XV — XVII)

Faremos ainda algumas advertencias a eſte *Index,* para ajuntar ás que fizemos no *Prologo* (pag. x, xi e xii). Nos nomes de baptiſmo ſeguimos a orthographia ſegundo a nacionalidade do auctor reſpectivo (pag. xi), excepto nos auctores marcados (ſic *), cujos appellidos e nomes copiamos fielmente do *Catalogo,* pois ſendo citados unicamente alli, não era poſſivel admittir ſenão a indicação da unica fonte conhecida. Nos appellidos de alguns auctores allemães deixámos os nomes de baptiſmo em latim, ſeguindo n'iſſo o antigo uſo dos compoſitores d'aquelle paiz; alguns que eſtiveram longo tempo em Italia (ex. Haſſler) e trouxeram de lá nomes italianiſados (Asleri), conſervam no *Index* as duas fórmas, para mais facil intelligencia (1). A eſtrella (ſic *), junto aos nomes, indica os que faltam em Fétis, como já diſſemos *(Prologo,* pag. xv), embora um ou outro ſe encontre na obra de Mendel (2) (em via de publicação), ou nos trabalhos de Becker. São mui poucos, todavia as noticias d'eſſas fontes não prejudicam as do *Catalogo,* como nos convencemos já, porque ſão differentes.

O apuramento definitivo das precioſas noticias ineditas do *Catalogo* é trabalho muito difficultoſo para ſahir de uma ſó vez; por iſſo deixamos eſte *Enſaio* entregue á benevolencia dos que ſabem o que ſão trabalhos d'eſta ordem; os que não o ſabem hão-de fazer juizos *a priori,* mas iſſo é-nos indifferente.

---

(1) Buchnero (Filippo Federico) é talvez Buchner ou Büchner, mas ſendo citado ſó no *Catalogo,* démos, ſegundo o ſyſtema acima indicado, a preferencia á orthographia d'elle, abſtrahindo do valor da noſſa hypotheſe.

(2) Por ex., Barbeiis (Marchiore de) ſic, no *Catalogo;* em Mendel (vol. 1, pag. 447) Melchiore de Barberiis, e alguns rariſſimos caſos mais.

*

INDEX

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

M

N

O

P

Q

R

S

NOMES NÃO CITADOS EM FÉTIS, CERCA DE

420

NOTAS SUPPLEMENTARES

APPENDIX

NOTAS SUPPLEMENTARES

A pag. 37, «FRANCISCO GUERRERO»
(linha 8):

Tocamos aqui n'uma queſtão melindroſa, e vem a ſer, ſe Franciſco Guerrero, ou Guerreiro, era heſpanhol ou portuguez? Ouçamos Barboſa Machado *(Bibl. Luſit.*, vol. II, pag. 160 e 161).

«*Franciſco Guerreiro,* natural da cidade de Beja em a Provincia Tranſtagana donde com ſeus Pays paſſou a viver na Villa de Zafra ſituada em a Extremadura de Caſtella onde ſe applicou à Arte da Muſica ſendo diſcipulo de ſeu irmaõ Pedro Guerreiro inſigne n'eſta Faculdade, e taes foraõ os progreſſos, que nella fez o ſeu penetrante engenho naõ ſómente practica, mas eſpeculativamente em o contraponto de que teve por Meſtre a Chriſtovaõ de Morales, que contando a florente idade de dezoito annos foy Meſtre da Cathedral de Jaen pelo eſpaço de treze, donde paſſou a Sevilha para ver a ſeus Pays moradores neſta Cidade, e lhe deu o Cabido de taõ inſigne Cathedral hum partido de Cantor que preferio ao magiſterio de Sevilha (leia-ſe Jaen ?) por não deixar a amavel companhia de ſeus Pays.

Vagando o logar de Meſtre da Cathedral de Malaga foy provido nelle, triumphando de ſeis peritos oppoſitores, e mandando-lhe o provimento D. Bernardo Manrique Biſpo d'eſta Igreja, naõ conſentio o Cabbido de Sevilha, que outra Cathedral ſe ſerviſſe do ſeu talento ordenando a Pedro Fernandes *noſſo Portuguez, Meſtre da Cathedral de Sevilha* jubilaſſe com meyo ordenado, e que a outra ſe deſſe a Franciſco Guerreiro conſervando o partido de Cantor atè que por morte de Pedro Fernandes exercitou o Magiſterio deſta Cathedral. Sendo chamado a Roma pela Santidade de Xisto v. o Cardeal D. Rodrigo de Caſtro Arcebiſpo de Sevilha o acompanhou, onde alcançada ſaculdade deſte Prèlado para hir a Veneza imprimir as ſuas Obras Muſicas, depois de recommendar a correcçaõ dellas a Jozè Zertino (ſic, leia-ſe Giuſeppe Zarlino) Meſtre da Capella de S. Marcos da Senhoria de Veneza paſſou juntamente com Franciſco Sanches ſeu diſcipulo a 14 de Agoſto de 1588. quando contava 60. de idade (naſcera pois em 1528) a Jeruſalem para viſitar os Santos Lugares, que venerou com ſumma piedade no eſpaço de cinco mezes, e cinco dias, chegando a Veneza a 19. de Janeiro de 1589. donde ſahira, de cuja jornada eſcreveo huma distinta relaçaõ, que modernamente ſe publicou com eſte titulo *Itinerario da viagem, que fez a Jeruſalem.* Lisboa por Domingos Gonçalves 1734. 4».

Sem querer contradictar o que ácerca de Guerreiro eſcreveram Fétis (2.ª ediç.), La Fage *(Gaceta Muſical de Madrid.* N.º 7, 18 de março de 1855), não fallando nos eſcriptores mais antigos, e depois de haver lido com attenção o que dizem a ſeu reſpeito Eſlava *(Lyra ſacro-hiſpana* e *Gaceta,* idem), Soriano Fuertes *(Hiſt. de la muſica eſpañ.,* vol. III, capitulo XIII) e ſobretudo B. Saldoni *(Diccionario biogr.-bibliogr.* Mad. 1868, vol. I, pag. 162), entendemos que convinha confrontar o que todos differam com o teſtemunho de Barboſa Machado. O doutor Abbade de Sever teve ſem duvida documentos importantes á mão para redigir a noticia que fielmente tranſcrevemos, e que eſſes documentos eram ſeguros ſe conclue á viſta da concordancia da noticia de Machado, que data de 1747, com os factos que ſó em 1855 foram conhecidos, graças ao achado de La Fage na relação da viagem que Guerreiro fez a Jeruſalem, e onde elle proprio escreveu reſumidamente a ſua biographia; é evidente que Machado conhe-

cia essa relação, ao menos na edição de 1734, feita em Lisboa, e que elle cita; entretanto, algumas differenças ha entre as noticias publicadas por La Fage na *Gaceta musical de Madrid;* são:

1.º Diz Barbosa Machado que Guerreiro fôra Mestre da Cathedral de Jaen *treze annos;* La Fage indica *tres* (apud Saldoni, *op. cit.,* vol. I, pag. 162). Póde ser que seja engano de B. Machado, todavia nem as erratas do vol. II, nem as finaes do vol. IV o corrigem. Demais, se Guerreiro foi para Jaen como Mestre de Capella aos 18 annos, e esteve n'este cargo apenas tres, não sabemos como em tres annos aprendeu tudo o que requeria um logar tão importante, como o de Sevilha.

2.º Affirma Barbosa Machado que nasceu em Beja, e que só depois é que seus paes mudaram para Zafra na «Estremadura de Castella», onde estava seu irmão Pedro, que foi seu mestre antes de Christovão de Morales. Logo, foi Francisco Guerreiro portuguez.

3.º Affirma Machado não menos positivamente, que Pedro Fernandes, a quem (segundo La Fage, que o achou na dita Relação de Viagem) Guerreiro chama *el maestro de los maestros españoles,* era portuguez!

4.º B. Machado indica a data da chegada de Guerreiro a Veneza (19 de janeiro de 1589) depois da viagem a Jerusalem, data que depois d'elle ninguem mais citou.

Barbosa Machado não menciona todavia Pedro Fernandes na *Bibl. Lusit.* (No vol. III, pag. 576 e 577, traz tres escriptores d'este nome do meado e fim do seculo XVI, porém nenhum é musico). Nicolao Antonio *(Bibl. Hisp.,* vol. I, pag. 329, col. 1.ª) dá uma noticia de 12 linhas ácerca de Francisco Guerreiro e nada diz nem de Pedro Fernandes, nem de Pedro Guerreiro. O mesmo escriptor menciona: *El Viage que hizo à Gerusalem.* Gadibus, 1620. Hispali, 1645. item., mas não menciona a edição que La Fage encontrou, e que parece ser a primeira: Alcala, 1611, em 18.º, com este titulo: *El viaje á Jerusalem que hizo Francisco Guerrero, racionero y maestro de la santa iglesia de Sevilha.*

Abstrahindo mesmo de tudo quanto deixámos dito ácerca da nacionalidade de Francisco Guerreiro, parece fóra de duvida que esteve em Portugal, quando já era artista de nome; uma prova d'isto é a existencia de

um difcipulo feu, Antonio Pinheiro, compofitor portuguez, que nunca fahiu do reino, e natural da mefma provincia que Guerreiro «natural de Monte-Mór o novo da Provincia do Alentejo difcipulo do grande Meftre de Mufica Francifco Guerreiro com quem chegou a contender na excellencia defta Arte enfinando-a com tal methodo que fahiraõ da fua efcola famofos difcipulos». (Barbofa Machado, *Bibl. Lufit.*, vol. I, pag. 356). Antonio Pinheiro, que morreu a 19 de junho (e não julho, *Muficos,* vol. II, pag. 28), foi Meftre da Capella Ducal de Villa-Viçofa e depois efteve em egual cargo em Evora, deixando numerofos e notaveis difcipulos (Vide *Quadro fynoptico das efcholas de Mufica em Portugal, e fua filiação artiftica);* uma outra prova da eftada de Francifco Guerreiro em Portugal é a dedicatoria do primeiro livro das fuas *Miffas* a D. Sebaftião: *Liber primus Miffarum Francifco Guerrero Hifpalenfis Odei phonafco.* Parifiis, ex typographiâ Nicolai du Chemin, 1566, gr. in folio de 156 fol., que exifte na Bibliotheca imperial de Vienna; efte volume, que contém: 4 Miffas a 5 vozes, 5 Miffas a 4 v., e 3 Motettes, um a 5, outro a 6 e o terceiro a 8 vozes, tem a feguinte dedicatoria: *Sebaftiano Lufitaniæ, Algarbiorumque Regi, et Aethiopiæ, ac ultra citraque in Aphrica potentiffimo Domino Francifcus Guerrerus Hifpalenfis. S. P. D.*

O que dizemos n'efta nota não tem fenão o fim de efclarecer a verdade, pois eftamos bem longe de pequenas fufceptibilidades nacionaes, que lifongeiam apenas o amor proprio nacional, cegando a critica, á cufta da verdade. Faremos ainda a feguinte obfervação:

Não deve admirar-fe o leitor da exiftencia de compofitores portuguezes em Capellas de primeira ordem, como era a de Sevilha, uma das mais cubiçadas em Hefpanha, e n'um feculo em que efte paiz tinha compofitores eminentes e a Capella pontificia fe achava occupada por um grande numero de cantores hefpanhoes (Vide o *Quadro* a pag. VIII). A exiftencia de compofitores portuguezes nas principaes egrejas do ful da Hefpanha, fobretudo da Andaluzia, onde occupavam os primeiros cargos, facto ignorado até que nós o confignámos *(Muficos,* vol. II, pag. 191 e 197, nota *c),* é ainda mui pouco conhecido, para que não feja neceffario infiftir n'efte ponto e indicar, para prova concludente, o feguinte quadro:

QUADRO DE COMPOSITORES PORTUGUEZES

EXISTENTES EM HESPANHA NOS SECULOS XV-XVII

NOMES	DATAS	CARGOS	LOGARES	EPOCAS DA VIDA (1)
Fr. Affonſo de Palma.....	....	....	Cordova	Morre em 1450
Gregorio Silveſtre.........	....	Organiſta-Mór da Cathedral	Granada	31 de Dez. — 1520-1570
Fr. Manoel Correa........	1625	Capellão da Cathedral	Sevilha	—
João Gonçalves...........	?	Muſico da Cathedral	Sevilha	ſec. XVI
Manoel Leitão de Avilez..	1625	Meſtre de Capella	Granada	—
Fr. Franciſco Baptiſta.....	....	Meſtre de Capella	Cordova	1620-1660
Manoel Tavares..........	....	Meſtre das Cathedraes	Cuenca e Murcia	1625—?
Nicolau Tavares..........	....	Meſtre de Capella	Cadix e Cuenca	Fim do s. XVII
Affonſo Vaz da Coſta.....	....	Meſtre de Capella	Badajoz e Avila	F. do s. XVI — pr. do s. XVII
Franciſco Correa de Araujo	....	Organiſta	(S. Salvador) Sevilha	1581-1663
Fr. Franciſco de Santiago..	....	Meſtre das Cathedraes	Placencia e Sevilha	?—19 Nov., 1646
Eſtevão de Brito..........	....	Meſtre das Cathedraes	Badajoz e Malaga	1.ª m. s. XVII
Fr. Manoel Correa........	1625	Meſtre da Cathedral	Saragoſſa	Fim do s. XVI—?
Fr. Manoel Cardoſo.......	....	Meſtre da Capella real	Madrid	1569—29 Nov., 1650
Fr. Felipe da Cruz........	....	Capellão e Eſmoler de Felipe IV	Madrid	S. XVII
João Mendes Monteiro....	....	Meſtre da Capella real	Madrid	2.ª m. s. XVI
Manoel Macedo..........	....	Compoſitor	Madrid	S. XVI
Antonio Carreira.........	....	Meſtre da Cathedral	Compoſtella	Fim do s. XV
Fr. Eſtevão de Chriſto.....	....	Adjuncto á Capella real	Madrid	S. XVI

(1) O traço (ſic: -) entre duas datas indica as epocas extremas da vida; o ponto de interrogação (ſic: ?) a data deſconhecida.

A pag. 47, «MANDADO POR D. JOÃO IV A INGLATERRA»:

Eſta circumſtancia explica a grande quantidade de compoſições inglezas que o *Catalogo* contém, e de que ſe conhecem hoje apenas um ou outro exemplar *unico;* a exiſtencia de Roberto Tornar em Portugal como meſtre de D. João IV, prova a conſideração em que eram tidos os meſtres inglezes, embora eſte foſſe diſcipulo da eſchola flamenga, iſto é, de Gery de Gherſem. Notaremos ainda, ácerca das noſſas relações artiſticas com a Inglaterra, que uma filha de D. João IV, a Infanta D. Catharina, foi caſada com Carlos II de Inglaterra (1660-1685). No ſeu teſtamento *(Hiſt. geneal., Provas* do livro VII, pag. 845, Anno 1699, N.º 43) acham-ſe as ſeguintes diſpoſições em favor de:

Luiz de Brito, que toca rabeção................	60$000 reis
Hilario Gomes, que toca viola..................	60$000 »
Antonio do Eſpirito Santo, o Organiſta.........	100$000 »

A pag. 47, «NA BIBLIOTHECA DA RAINHA DA SUECIA»:

Eſta princeza é evidentemente a filha de Guſtavo Adolpho II da Suecia. Começou a governar em 1632 apenas com 6 annos, tendo de abdicar em 1654, em Upſala. A ſua vida foi agitada, ſobretudo pela ſua converſão ao catholiciſmo, e pelas intrigas politicas do partido catholico. Individualmente fallando, foi uma mulher de altas capacidades, que teve uma edu-

cação claſſica e ſcientifica. O ſeu amor pela ſciencia chamou á Suecia homens eminentes, e levou-a a accumular theſouros precioſos em livros e obras d'arte, a ponto de arruinar o theſouro. A exiſtencia do manuſcripto original do *Micrologus* na ſua bibliotheca, explica-ſe pois, e tanto mais facilmente que as ſuas relações com o mundo ſcientifico da Italia eram conſtantes. O reſto da ſua vida, depois de abdicar ao throno, paſſou-o na Italia (Roma) e França (Fontainebleau), entregue ao eſtudo da ſciencia e da arte. Diremos ainda que foi a fundadora da *Academia dos Arcades*, em Roma, onde morreu a 19 de abril de 1689, com 63 annos.

ERRATAS

PAG.	LINHAS	ERROS	EMENDAS
VI	12	O fim de centralisação	O fim da, etc.
14	15	(Caixão 24).	(Caixão 1 — 24)
23	11	affirmamos	affirmámos
66	(nota) 15	D. Theodoso	D. Theodosio
88	(2.ª col.) 15	Cazzati (Mauricio)	Cazzati (Maurizio)

COLLABORADORES

Professor Emil Hübner, de Berlim.
Ferdinand Denis, de Paris.
Francisco Asenjo Barbieri, de Madrid.
Francisco Adolpho Coelho.
Tito de Noronha.
Joaquim de Vasconcellos.

ASSIGNANTES

Bibliotheca da Univerſidade	1 exp.
Bibliotheca d'Evora	1 »
J. C. Robinſon	3 »
Antonio Moreira Cabral	1 »
Joſé Melchiades Ferreira Santos	2 »
Franciſco Antonio Fernandes	1 »
Dr. João Vieira Pinto	1 »
Viſconde d'Azevedo	1 »
João Carlos de Minhava Souſa e Menezes	1 »
Eduardo da Cunha Rego	1 »
Frederico Jorge de Carvalho e Mello	1 »
João Pedro Rio de Carvalho	1 »
Dr. Rodrigo Vellozo	1 »
Dr. Pereira Caldas	1 »
Auguſto Marques Pinto	1 »
Erneſto Chardron	5 »
J. Poſſidonio Narciſo da Silva	1 »
Joſé Maria Nepomuceno	1 »
V.ve Aillaud Guilhard & C.ie	1 »
Julio Ceſar de Souza Lima	1 »

QUADRO DOS ARTISTAS HESPANHOES (1)

AO SERVIÇO DA CAPELLA PONTIFICIA DESDE LEÃO X ATÉ CLEMENTE VII (2)

PAPAS	NOMES	DATAS	CARGOS	OBSERVAÇÕES
Deſde Leão x até Clemente VII....	Giovanni Scribano........................	....	Cantor e compoſitor	
	D. Gio Palmarez........................	....	—	
	D. Pietro Perez........................	....	Cantor e compoſitor conhecido	
	D. Biagio Nunez........................	1520	Decano da capella em 1562 (Baini)	
	Antonio Ribera........................	....	—	
	Bernardo Salinas........................	....	Cantor e compoſitor	
Clemente VII......	Girolamo Ardujeo (?)........................	....	—	
Paulo III.........	Criſtofano Morales........................	1535	Celebre compoſitor	
	Bartolommeo Eſcobedo........................	1536	Compoſitor	Notavel arbitro na celebre diſputa entre D. Nicola Vicentino e o noſſo celebre Vicente Luſitano.
	Pietro Ordonnez........................	1539	—	
	Antonio Calaſans della Dioceſi di Lerida......	1545 ou 1529	—	
Paulo IV.........	Franceſco Talavera........................	1555	—	
Pio IV...........	Antonio Vigliadiego (Villadiego)............	1561	Soprano	
	Franceſco Torrez da Priora................	1562	Contralto	
	D. Franciſco Soto da Langa Dioceſi d'Oſma...	1562	Soprano	Benemerito, por ter ſido o collector dos *Laudi ſpirituali*, que Paleſtrina eſcreveu para a congregação de S. Felipe Neri a que o compoſitor pertenceu, depois de ter eſtado na capella pontificia.
	Gio. di Figuera........................	1563	—	
Gregorio XIII......	Tomaſſo Gomex (Gomes?) di Palenza........	1572	—	
	Gabriel Carleval da Conca..................	1575	—	
Sixto V..........	Giovanni Santos, toletano..................	1588	Soprano	
	Diego Vaſquez da Conca..................	1588	Soprano	
Clemente VIII.....	Franceſco Spinoſa, toletano..................	1592	Soprano	
	Pietro Montoja (di Montoja Caurien).........	1592	—	

(1) Tomaſo Ludovico da Vittoria, natural de Avila, não pertenceu á capella pontificia, apeſar de Adami o contar no numero dos cantores; o ſeu nome falta nos regiſtos da meſma.

(2) Eſta liſta é feita ſegundo as inveſtigações recentes de E. Schelle (*Die päpſtliche Sängerſchule in Rom genannt di Sixtiniſche Capelle.* Wien, Gotthard, 1872, pag. 258-265), que completam as indicações de Baini e Adami da Bolſena. Não ſe julgue que a deſignação *ſoprano*, indica um caſtrato, mas ſim uma qualidade de vozes que eram então frequentes na Heſpanha, o que explica a exiſtencia de tantos artiſtas heſpanhoes na capella pontificia. O primeiro caſtrato que para alli entrou foi só em 1601, Girolamo Roſſini da Perugia. Falleceu em 1644.

Damos eſta relação, extrahida de Schelle, por ſerem os trabalhos allemães em geral completamente deſconhecidos na peninſula, e os ſobre hiſtoria da arte mais do que quaeſquer outros.